

BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE HISTORIA

La modernidad mexicana entre el arte y política

(1925-1935)

TESIS PARA OBTENER GRADO DE LICENCIATURA

EN HISTORIA

PRESENTA

DIANA JIMÉNEZ VÁZQUEZ

ASESOR: ABRAHAM MOCTEZUMA FRANCO

PUEBLA, PUE. 2014.

Contenido

PREÁMBULO.....	4
I. EL RETORNO DEL SUJETO AL DISCURSO HISTÓRICO	11
1.1. La imagen como aproximación a la experiencia histórica.	16
1.2. El camino al sin sentido: lo posmoderno.....	25
1.2.1. La eterna contradicción.	27
1.2.2. La pérdida del aura.....	29
1.2.3. La conspiración moderna: el asesinato de la belleza.	33
1.2.4. Lo repugnante, la nueva belleza.....	35
2. LA MODERNIDAD UNA VÍA A LO POSMODERNO.	37
2.1 Pasos hacia la modernidad.....	40
2.1.1. El ensueño moderno entre lo bello y lo sublime.	49
2.1.2. La ciudad del encanto.....	52
2.1.3. El narciso de la modernidad.	55
2.1.4. El imaginario romántico contradicción de la modernidad.....	57
3. DESCENTRALIZACIÓN: LA MODERNIDAD LATINOAMERICANA.....	60
3.1. Múltiples modos de vivir la modernidad	67
3.1.1. Las anti-modernidades	70
3.1.2. El encuentro entre la política y la cultura.	73
3.2. La modernidad y el renacimiento del arte mexicano.	75

4. UN NUEVO ESTADO, ENTRE EL ARTE Y LA POLÍTICA.....	92
4.1. El acercamiento con el “buen vecino”	97
4.1.1. Dwight Morrow y compañía en México.....	100
4.2.1. Revista de revistas	115
4.2.2. “El Nacional” al servicio del gobierno.....	119
4.2.3. Tres contribuciones periodísticas más.....	123
4.3. La galería un espacio para el otro arte.....	129
CONCLUSIONES: CERRANDO DÉCADA.	134
Bibliografía	143

PREÁMBULO.

Las transformaciones sociales y culturales propias del orden capitalista como: la globalización del conocimiento, la abstracción de la naturaleza, las nuevas formas de comunicación, la instantaneidad del tiempo y el espacio, sucedieron a una velocidad que apenas dejaron rastros de estas experiencias, imposibilitando al sujeto comprender e interpretar su realidad. Estos cambios condujeron a la sociedad del presente a un estado de incertidumbre, cuestionándose de las “verdades” que nos ofrece la ciencia, de las promesas progresistas del mercado y debido a la creciente violencia, al sin sentido de la existencia. A esta forma de vivir en el presente, parte de una realidad indefinible y consecuencia del proyecto inacabado de la modernidad, se le ha denominado: posmodernidad.

La posmodernidad, además de transformar a la vida misma, también modificó el modo de conocerla; ya que, la producción de conocimiento dejó de afirmar a la realidad moderna y comenzó a crear vías para su consolidación. Es así que, una de las preocupaciones de la ciencia debe ser el crear vías, que le permitan al individuo percibir su realidad, apropiarse de ella y resignificarla. Por ello, es importante que todo conocimiento se sitúe en sí mismo, es decir, que parta del contexto del mismo sujeto y de su experiencia, para reflexionar de las continuidades y los cambios en las formas de vida.

En búsqueda de esta ruptura paradigmática en el devenir de la sociedad mexicana; nos situamos a inicios del siglo veinte, años que fueron testigos del nacimiento de una nueva sensibilidad, que formó parte de la identidad nacional y el inició del proceso de construcción del Estado pos revolucionario. La elección de este fenómeno histórico se debe a los elementos que lo conforman: un nuevo orden social, la experiencia revolucionaria, un arte autónomo y un poder en consolidación. Los cuales se presentan como posibles imágenes o ruinas de un pasado, que conformaron al presente moderno mexicano y la identidad nacionalista aplastante del ayer.

En cuanto a la temporalidad, nos centramos en los años que transcurren entre 1925 y 1935 (aproximadamente), ya que nos permiten observar el aceleramiento en el proceso de modernización y la conformación de una nueva organización política y estética. Además, que en este tiempo aparecieron en la escena pública personajes como Plutarco Elías Calles; algunos políticos e intelectuales extranjeros que descubrieron en la cultura una estrategia política; y los artistas que formaron parte del “renacimiento mexicano”. Por otro parte, este fenómeno nacional estuvo ligado a acontecimientos trascendentales en el mundo: dos guerras mundiales; la Revolución Rusa; el surgimiento de los regímenes fascistas en Italia y Alemania; y la emergencia de Estados Unidos como potencia.

Estos acontecimientos a lo largo del siglo veinte, mantuvieron dividido el mundo en dos bloques ideológicos, el comunista y capitalista. Lo cual provocó que las diferentes naciones tuvieran la necesidad de crear alianzas, como el caso del gobierno mexicano y del país vecino del norte. Otros factores que influyeron en esta alianza fueron: la creciente migración, el comercio bilateral, la mano de obra, la expansión del capital extranjero y la deuda de México con Estados Unidos; argumentos que crearon una relación de dependencia entre ambas naciones. Esto explica porque uno de los mayores retos del nacionalismo posrevolucionario, fue mantener una economía nacional que fuera accesible al capital extranjero, principalmente el estadounidense.

De igual modo, el discurso posrevolucionario reivindicó lo propio o bien, “lo mexicano”, como base del orgullo nacional. Para ello, el nuevo régimen se sirvió del trabajo de los artistas e intelectuales, quienes a través de su inserción en la memoria lograron reconstruir la identidad del mexicano, entre lo tradicional y lo moderno. Esta síntesis dio origen a una historia de tipo oficialista, que se compuso de la mitificación de los efectos revolucionarios y que correspondió a los intereses del grupo en el poder. Así mismo, estos mitos pasaron a ser los estereotipos que conformaron la imagen de “lo mexicano” dentro y fuera del territorio; y partir de la cual, podemos descubrir las relaciones de poder entre el arte y la política, como pilares de la organización de la sociedad mexicana.

Precisamente, el objetivo de esta investigación es la desmitificación de la historia del tipo oficialista, para reconstruir la memoria política nacional y dar voz, a las demandas de quienes se opusieron a los abusos del poder. Además, se trata de demostrar la participación de los artistas en la reconstrucción de la nación, como parte del sistema capitalista y del proyecto progresista del Estado pos revolucionario. Por ello, partimos de un análisis trasnacional al ser una propuesta abierta y un saber autocrítico, que no sólo es el desvanecimiento de fronteras geográficas, sino también, ideológicas, económicas y políticas que nos permiten ampliar nuestro horizonte.

El desafío consiste en delinear la compleja relación entre el discurso nacionalista del nuevo Estado y la doctrina de la política exterior; elementos que sirvieron para la legitimación y estabilidad del régimen posrevolucionario. Lo relevante de este acontecimiento, es que nos permite observar el acallamiento de las masas, a través de la renovación de sus tradiciones y la homogenización de su identidad. Por otra parte, es necesario aclarar el sentido de algunos conceptos que constituyen el marco teórico de esta tesis. Un concepto fundamental es la “cultura”; que la entendemos como un estilo general de vida, o sea, una manera de ser, de pensar, de obrar y sentir en constante construcción. Así, se trata de explicar los elementos que conformaron la cultura de la modernidad y su efectos en la sociedad mexicana.

Otro concepto eje en este estudio, es la modernidad, como una experiencia universal¹ ; ya que de forma simultanea distintas sociedades compartieron el ideal del “Estado de bien-estar” y el proyecto “progresista”, pero cada experiencia dependió de su adaptación al sistema capitalista. Es importante mencionar que, el paralelo que hacemos entre la experiencia moderna con la expansión capitalista, se debe a su sentido polifacético, ya que se abre a diferentes campos lo económico, político, social y cultural, lo cual diversifica las posibilidades para su estudio y explicación.

¹ Partiendo la postura de Joaquín Brunner y su reflexión de las distintas teorías que han surgido de la modernidad en su trabajo: *América Latina: cultura y modernidad*. México: Grijalbo, 1992.

En cuanto al cambio de sentido de la modernidad del centro a la periferia, retomamos a Bolívar Echeverría,² quien en su ensayo *Modernidad y antimodernidad: el caso de México*, explica que la modernidad es un proceso heterogéneo dependiente de la posición de cada nación dentro del sistema capitalista. La modernidad latinoamericana estuvo constituida por diferentes formas de resistencias, que a su vez son formas de vivir la modernidad, ya que se desarrollan y buscan ser reconocidas dentro del mismo sistema.

Por otro lado, para descubrir los mecanismos del poder, nos enfocamos en la producción del conocimiento a través del trabajo de los "intelectuales" y artistas, que fueron incorporados en los movimientos políticos, comprometiéndolos a legitimar la autoridad del gobierno democrático. Esta unión facilitó la creación de un discurso progresista y la hegemonía del poder; del cual se desprende otro concepto clave, la "política cultural". Esta consiste en los intentos de intervención deliberada del poder en la esfera de lo público, haciendo uso de medios masivos para la normalización de la sensibilidad y la capacidad de percepción del sujeto para su acción en la política y lo social.

La presente investigación como trabajo multidisciplinario, se apoyó de la metodología de otras disciplinas como los estudios visuales; que reflexionan del devenir de las imágenes al ser testimonios, que representan a una sociedad en un tiempo y espacio específico. Esto se complementa con el planteamiento de Walter Benjamín³, donde el discurso histórico se construía a través de imágenes como ruinas de un pasado y cuya contemplación permitirían la explicación de los modos de vida: "Sólo las imágenes del espíritu que dan vitalidad a la voluntad. La mera palabra a lo sumo llegará inflamarla para luego dejarla apagada, puesto que; no hay voluntad intacta sin imaginación histórica exacta."(Buck, pp. 318).

² Echeverría. Bolívar (2008) Seminario La modernidad: versiones y dimensiones: Modernidad y anti-modernidad: el caso de México.

³ Conclusión tras la lectura del trabajo de Susan Buck- Morss sobre el pensamiento de Walter Benjamín en *Dialéctica de la mirada: Walter Benjamín y la dialéctica de los pasajes*. Madrid: Gráficas Rógar 1995

De igual manera, la historia del arte nos permite utilizar la experiencia artística como base en la construcción histórica de las corrientes, técnicas y pensamientos, para poder entender el contexto en el cual se reconstruyó la identidad mexicana. En cuanto a la teoría vanguardista, Peter Bürger (pp.135), nos dice que es una “expresión de angustia ante una técnica y una estructura social que restringen gravemente las posibilidades de acción de los individuos”. Así, las corrientes artísticas que se originaron en ese momento histórico, fueron determinantes para el proceso de institucionalización y consolidación del proyecto nacionalista. Por otra parte, retomamos la postura de Pierre Bourdieu⁴, que concibió a la obra de arte como un producto que nos ofrece datos, en función a un fenómeno estético e histórico, convirtiéndose en un testimonio de la sociedad y su cultura.

Por lo tanto, la obra de arte nos permite formar hilos conductores en la configuración de una experiencia en tiempo y espacio, para dar sentido a la realidad. Por último, al ser una tesis de corte histórico no está por demás aclarar que, se deja de lado una narración progresista por una que amplíe el horizonte del pasado, constituido de rupturas y continuidades. En conclusión, a través de estas disciplinas se pretende hacer un estudio integral que permita reconstruir los aspectos culturales y políticos de la modernidad mexicana. Para cerrar, haremos un breve resumen de la estructura de la presente investigación.

En el primer capítulo “El retorno del sujeto al discurso histórico”; se aborda el “sin sentido” de la existencia de la sociedad del *presentismo*⁵, es decir, de la prolongación de una experiencia inacabada. Este fenómeno evidencia la necesidad de una consciencia histórica, para la apropiación del pasado y la configuración de una identidad autónoma, que sea base para la imaginación de un futuro.

⁴ Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*.

⁵ Concepto que utiliza Francois Hartog, en *Regímenes de historicidad*, para señalar nuestra respuesta inmediata a lo inmediato.

Para ello, nos auxiliamos de la experiencia estética; ya que el análisis de las imágenes es una vía para comprender y crear alternativas, que complementen al fenómeno de la modernidad. En la segunda parte, “La modernidad una vía a la posmodernidad”, se abordan las características socio-culturales como son: la transición de lo bello a lo sublime de lo cotidiano; la ciudad como corazón de lo moderno; el narcisismo que dio pie a nuevas formas de socialización; y la paradoja de lo nuevo, que son los valores que constituyeron a la sociedad del mercado. Estos elementos, nos permiten comprender el contexto en el cual se generó un tipo de arte vanguardista y un discurso progresista. como efectos propios de la expansión capitalista.

En el tercer capítulo “Descentralización: la modernidad Latinoamérica”, se busca el desmitificar la idea de una modernidad homogénea, a través de las formas de adaptación (ya sea, exógena o endógena) y de las modificaciones que hicieron las entidades de la periferia a la cultura occidental. En este apartado se aborda el concepto de “anti modernidad” de Bolívar Echeverría, para descubrir las particularidades de la modernidad mexicana y las diferentes formas de resistencia. Así mismo, al cierre de este capítulo, se hace una introducción a la relación de poder entre el arte y la política y su influencia en la configuración de la identidad nacional .

En el cuarto capítulo “Un nuevo estado, entre el arte y la política”, se explican las posibles causas del acercamiento entre los artistas y el gobierno mexicano; así como, sus consecuencias dentro y fuera de la nación. Para esta análisis se trabajaran tres puntos: el primero, la de *exportación* del nacionalismo (lo “propiamente mexicano”) por medio de la labor de “embajadores de cultura” como es la figura del banquero Dwight W. Morrow, algunos intelectuales norteamericanos y artistas mexicanos. La segunda operación es la de *promoción*, en este caso las galerías que dieron origen a la práctica del coleccionismo y la museografía, distinguiéndose por su discurso nacionalista y progresista.

El tercer punto es el de *divulgación* del trabajo político y artístico, a través de la prensa con el análisis de las siguientes publicaciones: *Revista de Revistas*, *Mexican Folkways*, *FORMA*, *Frente a Frente* y el periódico *El Nacional*. En síntesis, se trata de explorar esos mitos y estereotipos que constituyeron la representación de “lo mexicano” bajo el ejercicio del poder, para desarticular los discursos nacionalistas. De igual forma, reforzar la imagen del presente a través de una memoria que parte de la subjetividad tanto individual como colectiva, para desmontar las imágenes de una identidad dividida y desmoralizada por la permanente sucesión de injusticias y abusos. Con esta breve introducción, damos inicio con la investigación retomando las palabras de Walter Benjamín, en medio de la incertidumbre la historia: “significa apoderarse de un recuerdo que relampaguea en el instante de un peligro”.⁶

⁶ Benjamín, 2009, pp. 307.

I. EL RETORNO DEL SUJETO AL DISCURSO HISTÓRICO

Nuestro *flauner* del presente, el paseante perturbado, pesimista, absorto de la realidad e indiferente frente al mundo; este es el sujeto ausente y frío en la historia; ausente al no hablar de él y frío al ser una representación mecánica del devenir de la naturaleza. Este es el sujeto que se enfrenta a una nueva realidad, es decir, al mundo de deseos efímeros que llamamos posmoderno. Esta realidad a la que se enfrenta el “nuevo *flauner*”, es un espacio que se caracteriza por el exceso de realidad y donde el tiempo es un continuo presente, imposibilitando al individuo de su capacidad de crearse a sí mismo y apropiarse de su entorno.

Este mundo posmoderno es el resultado de fuerzas centralizadoras, que en la reproducción masiva de signos simplificaron el lenguaje, con el cual el individuo era capaz de entender y representar su entorno. El capitalismo, se encargó de solventar esta carencia edificando una realidad alterna; o bien, montó un “gran espectáculo”, que se presentó como una experiencia siempre novedosa y efímera. Esto explica la falta de asombro en nuestra sociedad como parte de la desilusión del individuo, al aceptar su condición y su disponibilidad a la vivencia en simulacros creados por un poder hegemónico (cual sea su imagen).

El sujeto, que es parte de este “espectáculo” experimenta vivir en una hiperrealidad, donde desaparecen los metarrelatos y el sujeto mismo, como obra pierde su aura⁷. Para Walter Benjamín, este simulacro es el medio para dominar a las “masas” y tiene como consecuencia, el cambio de lo espiritual a la materialización del cuerpo humano y la transformación del sentido de la existencia por su utilidad en el presente. En este cuadro donde se representan las ruinas del pasado, las huellas de la naturaleza y los restos de lo divino, es la vuelta al camino andado; es decir, el retorno de la subjetividad para la apropiación del individuo de su devenir histórico.

⁷ Más adelante se explicará este concepto formulado por Walter Benjamín

Entonces, este “vuelco” entre continuidades y rupturas, es una posibilidad para ser proyección en la realidad y liberarse de esas fuerzas centralizadoras. No obstante, en la “era racional” predominó en el inconsciente del sujeto .el ansía por el perfeccionamiento a través de la mecanización de sus movimientos se interiorizó el discurso que “el hombre es lo que hace” y por tanto, su existencia se debe a satisfacer las exigencias del progreso. Este momento de objetivación y progresismo de la existencia, es conocido como “modernidad”. La cual, fue paralela al sistema capitalista y basó su estructura en una ética del “mercado”: producción, distribución y consumo, conceptos que transformaron el sentido de la vida y de la historia. Así, la modernidad es la ideologización de la democracia y del bienestar para “todos”, donde las masas son despojadas de su sensibilidad y entorno.

Por otra parte, la modernidad se caracterizó por la imposición de un discurso racional que llevó a la univocidad social. El lenguaje es una construcción abierta y según Habermas, en la acción comunicativa los sujetos no tratan de imponer sus intereses sino hallar un entendimiento común. Sin embargo, la simplificación y racionalización del lenguaje, llevó a la pérdida de identidad y a la deshumanización del discurso de la vida. Por lo tanto, la modernidad es el momento donde el sujeto se convirtió en un objeto de la ciencia y la existencia, se constituyó de experiencias efímeras, que crearon a una sociedad insatisfecha, nostálgica y necesitada de una memoria. Puesto que, la “no expresión” fue el reflejo de la sumisión del hombre como sujeto del capital.

Por ello, es necesario un lenguaje abierto, ya que el individuo depende de la comunicación con el otro, que le permitir establecer una acción comunicativa como base de la convivencia entre diferentes formas de vida; y así, el sujeto pueda entenderse desde su tiempo, reflexionar del devenir y visualizar el porvenir. Danto reflexionó de su existencia en la posmodernidad, donde el sujeto es autorreferencial para entender la realidad. Este filósofo creador de un discurso y pensamiento auténtico, concluyó que era necesario el fin del dogmatismo y triunfo del pluralismo:

“Yo me siento muy cómodo dentro del posmodernismo. De hecho, soy un defensor de la posmodernidad, pero también soy un detractor de los pensadores posmodernos, ya que ciertamente en ocasiones son tan dogmáticos como los teóricos pre-posmodernos”. (Guasch, 2008, pp. 333)

Al hacernos conscientes de nuestra realidad posmoderna; al situarnos en nuestro presente, tenemos la necesidad de reconstruir el discurso histórico moderno para poder entender esta “crisis de lo racional”. Lo cual contribuiría a explicar ¿a qué nos enfrentarnos? y así, enfrentar la realidad a partir de nuestra condición histórica. En palabras de Lipovetsky (pp.124) la ruptura “con el modernismo sólo puede hacerse afirmando un nuevo suplementario, en este caso la reintegración del pasado”. La posmodernidad para Lipovetsky (pp.120) es una: “palabra para significar la decadencia moral y estética de nuestro tiempo”. Esta no es una visión pesimista sino, una toma de conciencia de la discontinuidad de experiencias en el tiempo, donde la decadencia nos indica transformación y reestructuración.

Un ejemplo son las vanguardias que, al ser consecuencia de la contradicción moderna buscaron la ruptura y la incertidumbre, trasgrediendo al arte y reapropiándose de la experiencia estética y artística arrebatada por el capitalismo. Este método de apropiación, además de aceptar la función mediadora del arte, permite que el espectador pueda transformar su propia condición y realidad; ya que, en ocasiones el arte suele describir más la esencia del humano. La modernidad obsesionada por la innovación y lo racional, despojo al sujeto de su creatividad, de su inventiva de la realidad y del mismo ámbito de lo irracional.

Es el tiempo posmoderno que según Lipovetsky, es la coexistencia de estilos: por un lado, el resurgimiento del pasado y del otro, la destrucción del presente; donde la retrospectiva histórica es una posibilidad para reconstruir el paradigma moderno desde la subjetividad. La subjetividad en la narrativa histórica, no sólo reconstruye al mundo sino que permite su apropiación, es decir, se crea un discurso histórico que permite la significación y humanización de la realidad. “El milagro” dice Gadamer(pp. 61), sucede cuando las cosas se nos presentan como una realidad común y descubrimos que la verdad es inabarcable y estamos envueltos en ella misma.

Esto es la idea de *habitus* de Pierre Bourdieu, que es el condicionamiento del sujeto a los pensamientos, o bien, de su subjetividad y su relación con el dominio de lo simbólico. El *habitus* en el capital depende de las necesidades económicas como garantía de su libre acción; ya que, sólo quienes poseen un potencial económico pueden elegir entre formar parte o ser indiferentes al devenir de las colectividades. El panorama que nos muestra Bourdieu, evidencia el orden social que imponen quienes poseen un poder político- económico; y a través del cual, se puede reflexionar de la potencialidad de nuestra subjetividad para revolucionar y repositonarnos de nuestra cultura.

Entonces, la conciencia desde la subjetividad se presenta como una vía para la proyección humana y su transcendencia en la realidad. Continuando con Bourdieu, nos dice que toda cultura está condicionada por diferentes orígenes y por su *habitus* de clase; es decir, por un lado la adecuación de los bienes heredados y por el otro, las prácticas culturales que se derivan de este. Estas prácticas producen tres formas de capital cultural: el incorporado o interiorizado (estilo de presentación, forma de hablar, belleza), el objetivado (bienes culturales tales como cuadros, libros, máquinas, edificios) y el institucionalizado (calificaciones educativas). Este resultado del enfrentamiento de dos procesos: uno, el de los campos de producción con sus leyes de intercambio; y el otro, el espacio que determina el gusto del sujeto según su posición social.

Ambos procesos se dan en el campo artístico, que funge como institución de libertad y que al partir de un estado de incertidumbre, su conocimiento queda libre de toda racionalidad, logrando generar una crítica a la posmodernidad. Benedetto Croce (citado en Furió, pp. 20), decía que "toda historia es historia contemporánea" y por lo tanto, "el gusto y el criterio de los historiadores del arte no ha sido completamente independiente del punto de vista del arte de su propio tiempo". Entonces, la reflexión sobre posmodernidad funciona "como crítica por la obsesión de la innovación y de la revolución..., como una rehabilitación de lo rechazado del modernismo: la tradición, lo local, la ornamentación, lo exclusivo". (Lipovetsky: 121)

La posmodernidad como momento de ruptura, instauró un espacio de sincronías, de préstamos, de transferencias y migraciones de lenguaje; esto nos dice que, las categorías de percepción y valoración de una obra están vinculadas al contexto histórico. En la posmodernidad, la función mediadora del arte siguió la vía de apropiación, rompiendo con los procesos institucionalizados y constituyendo un tipo de conocimiento, a través de la recepción de contenidos simbólicos. La creación de instituciones como reguladoras de las relaciones sociales y de poder; lograron el establecimiento de un lenguaje totalizador, que sirvió para la legitimización de mitos como: la igualdad, el orden para el progreso y perfeccionamiento del ser.

Una característica de la modernidad, es la falta de una identidad auténtica para el sujeto, donde la opinión de las masas en lo público carece de toda reflexión y es ignorada al ser impuesta. La falta de autenticidad corrompe la comunicación entre las masas, a quienes sólo se les permite la expresión unilateral, que no posibilita, la interiorización de experiencias y su expresión social. El arte como división y distribución de lo sensible, interviene en la expresión auténtica de la opinión pública y la representación del individuo; así, el arte puede ser una estrategia para la deconstrucción de lo moderno llegando a la esencia de un mundo heterogéneo.

El discurso debe crear un mundo de posibles, regresar al espectador su palabra (Jaques, pp. 264); la capacidad de ser acción y el poder de apropiarse de la obra; donde el significado del objeto lo encarna el sujeto y lo dota de sentido. Esto constituye a la experiencia intersubjetiva, que según Arthur C. Danto, se “apoya en la posibilidad de comunicación entre el artista y los experimentadores de la obra, todos ellos instalados en este metabolismo mundo del arte” (Costello, pp. 269). Así, la originalidad del artista radicó en su creatividad para incorporar significados, que bajo la lógica del vacío desencadenó el “fin del arte”. Por ello, el historiador a través de la experiencia estética, debe descubrir estos mecanismos de apropiación, donde la obra en sí misma tiene una carga de revolucionar el pensamiento y el porvenir.

La falta de identidad, de autonomía y apatía en el sujeto posmoderno, explican la necesidad del retorno de la experiencia subjetiva para la comprensión de la actualidad y así, poder ir más allá. Adorno decía, que el mundo ha sobrevivido a su propio ocaso y que necesitaba del arte como una inconsciente reducción de su historia; ya que la historia, es la lucha por la auto-conservación, es la emancipación romántica en el presente y en este milagro que sucede: “Il faut continuer⁸”.

1.1. La imagen como aproximación a la experiencia histórica.

El discurso histórico se construye a través de imágenes que pertenecen a un tiempo y espacio en específico; a estas imágenes Walter Benjamín llamó “imagen dialéctica”, que permiten el uso de las producciones culturales de la burguesía- capitalista para el actuar de las masas. En otras palabras, es la fuerza que potencializa las posibilidades para el despertar del ensueño moderno al que están sometidas las masas. La apropiación de esta imagen y de su carga vivencial, es lo que lleva a la emancipación de las masas: “Sólo las imágenes del espíritu dan vitalidad a la voluntad. La mera palabra a lo sumo llegará inflamarla para luego dejarla apagada, puesto que; no hay voluntad intacta sin imaginación histórica exacta. No hay imaginación sin innervación.”(Buck, pp. 318). Peter Bürger, en su “teoría del sujeto”⁹ dice que, el lenguaje además de estar al descubierto del sujeto es capaz de re significar cada concepto que conforma el paradigma moderno y rompe con la tradición positivista de la obsesión por el objeto. Por desgracia, la historia del arte quedo subordinada a la creencia de un ente independiente, que representa el conceso de las masas y la materialidad de lo natural. De ahí que, el abordar la experiencia artística es una posibilidad para aproximarse al retorno del sujeto al discurso histórico y solventar la crisis epistemológica de la ciencia moderna.

⁸ Traducción: “tenemos que seguir”

⁹ Tema que se desarrolla en Peter Bürger (1987) *Teoría de la Vanguardia*.

El arte no sólo un conjunto de conceptos técnicos de la creación humana, sino que es un medio de conocimiento de todas las formas de cultura. Para poder abstraer la historicidad de la obra existen dos vías ¹⁰: la “normal”, que consiste en la mecanizada reproducción de un paradigma; cuya continuidad progresiva facilita su trasmisión, ya que para el perfeccionamiento cognitivo no requiere de un aparato crítico, sino sólo de su imitación. La otra vía es el descubrimiento de una “genialidad”, que surge de forma espontánea e imprecisa y la cual, rompe con esta continuidad del llamado “progreso”, que para Kuhn, representó la verdadera revolución del modelo científico. La “verdadera” revolución científica se deriva de un conjunto de experiencias que “con-viven” y generan un tipo de conciencia colectiva.

Esta es la base para la configuración de una memoria dinámica, donde se hace uso de filtros llámense recuerdos o vestigios, que depende de algunas formas culturales como la lengua, la religión, la pertenencia a una comunidad política, el género e incluso, el trauma; que configuran la realidad histórica de una determinada sociedad. Así mismo, esta memoria genera los símbolos que condicionan al individuo en un tiempo y espacio, que se reproducen como prácticas culturales. Respecto a esto, Gombrich, nos dice que:

debe servir a la historia del arte como una de aquellas “formas simbólicas” mediante las cuales “un particular contenido espiritual se une a un signo sensible concreto y se identifica íntimamente con él. En la medida en que es un cuadro, es decir, un fragmento rectangular de líneas y de colores encargado de representar algo a los ojos de todo posible espectador. (Citado en Furió)

Una posible pregunta que nos aproxime a la incertidumbre de lo representado en la obra de arte es, ¿en qué consiste lo real de la imagen que nos muestra la obra? Y es, en el sentido que se da a los objetos, en tanto nos describen la sensibilidad de un sujeto, a través de hacer inteligible esta experiencia y de presentarnos un modo discursivo de la realidad humana. Partiendo de esta reflexión podríamos decir que, la imagen en sí misma, tanto nos revela como oculta, o sea, es el encubrimiento del discurso que a través de diversos símbolos distrae el inconsciente del sujeto.

¹⁰ Basándome en la propuesta de Thomas Kuhn.

Del mismo modo, a través del análisis de la pintura *Las meninas* de Velázquez que realizó Michel Foucault¹¹; descubrimos que, el cuadro deja encubierto al pintor en medio de la escena de la vida cotidiana y para su interpretación, se requiere de “un ojo adecuado y puro” para conocer la esencia en sí del objeto. Así, el sujeto pueda apropiarse de esta experiencia al observar los símbolos de poder (en este caso de la sociedad aristocrática del siglo XVIII) y al mismo tiempo, postrado frente al cuadro, el sujeto descubre que quien dota de sentido a la realidad mostrada es él mismo. Es así que, la realidad del cuadro traspasa la representación, donde la imagen no sólo nos dice de sí misma sino de nosotros mismos.

La realidad que nos muestra la obra es producto de la interpretación que hace el artista de su presente, a través del uso de la razón y la subjetividad, creando un discurso abierto a la re apropiación y re significación del sujeto. Así, la ciencia moderna limitó “lo real” a un conjunto de enunciados, donde la razón quedó por encima de la subjetividad y permitió la institucionalización del discurso, destinando a la voluntad del saber bajo la voluntad del poder. Por ello, en la interacción entre la razón y la subjetividad el sujeto podría liberarse de la realidad dada y en tanto el conocimiento, sería el:

un conjunto de métodos, un corpus de proposiciones consideradas como verdaderas, un juego de reglas y de definiciones, de técnicas y de instrumentos: todo esto constituye una especie de sistema anónimo a disposición de quien quiera o de quien pueda servirse de él, sin que su sentido o su validez estén ligados a aquel que se ha concentrado con ser el inventor (Foucault, 1992, pp. 18)

Entonces, la producción de conocimiento como un conjunto de enunciados “verdaderos”, depende de los mecanismos disciplinarios para la manipulación del cuerpo e intelecto de la sociedad. Por lo cual, el análisis de lo visible en una obra debe considerar: el acontecimiento (producto de un contexto socio-histórico); la de serie continuidades y rupturas; la regularidad (las tendencias artísticas y estéticas) y la de la condición de posibilidad de pertenencia a un tiempo y espacio. Así, podemos decir que el discurso moderno, es un conjunto de prácticas discontinuas que a veces se cruzan, se ignoran o se excluyen.

¹¹ En el capítulo 1 “Las meninas”, del texto *Las palabras y las cosas*, Michel Foucault, 1966.

Para la interpretación de una obra debemos partir de lo que se oculta en lo visible; apropiarnos del momento histórico en que se elaboró y de su lenguaje, al ser el horizonte que une experiencias pasadas con el presente, aproximándonos a los símbolos que conformaron las vivencias de determinada época. Por otra parte, en cuanto a apropiarnos del lenguaje Gadamer (pp.58) nos dice: “no existe el problema de un lenguaje común para todos sino que se produce el milagro de que con diversos lenguajes nos entendemos más allá de las fronteras de los individuos, los pueblos y los tiempos”. El arte es una forma discursiva de su tiempo y espacio; cuya esencia es discontinua e histórica; que nos permite acercarnos a experiencias pasadas y a la configuración de una memoria.

La estética en función de la memoria, nos permite interactuar con experiencias discontinuas para explicar una realidad pasada; además, la reflexión estética es el adueñamiento del discurso histórico, no de manera ajena sino como algo propio que le permite al sujeto interpretar y generar transformaciones sociales. Por tanto, el desplazamiento que hizo el capitalismo de lo emotivo, sensible, creativo por la racionalidad fue un mecanismo de control social y hoy, lo irracional se presenta como una posible vía para la emancipación contra la máxima ordenadora de la sociedad, donde el sujeto tome el control de su acción y derecho de opinión.

La propuesta, es un discurso que permita la comprensión de las diversas entidades; así como, la proyección de estas: “hacer concordar lo discordante”. En otras palabras, simularemos el trabajo de un historiador con el de un escultor frente a la masa, cuya finalidad no sólo es dar forma a ese “gran bloque” sino, dotarlo de energía y fuerza. La experiencia estética difiere de la artística, no sólo en el goce sino en la transformación espiritual del espectador. El arte en función de la libertad del ser, es la complicidad entre la realidad y el sujeto; que lo lleva a imaginar algo que aún no tiene de cierto pero que genera posibilidades para la expansión del espíritu del sujeto. Según Peter Burger (pp.170), la estética en función de la construcción histórica “es condición en la lógica del desarrollo de los movimientos históricos de vanguardia, y especialmente como el momento histórico en el que la autonomía institucional en el plano del contenido consigue triunfar”.

La vida humana como una obra de arte es realización; por lo tanto, el historiador debe ir más allá de lo representado en el pasado de una sociedad, para descubrir los medios de legitimización y proponer estrategias para la realización libre del hombre. Por otra parte, los elementos que constituyen a la obra artística son un puente de generalidades y particularidades que parten de la relación "objeto- sujeto", es decir, la experiencia estética en el proceso de construcción de un pasado, es la posibilidad para que la sociedad se apropie y comprenda su presente y en lo particular, cree una identidad auténtica.

El arte como conocimiento crítico de la modernidad permite el desmontaje de esa realidad, que para Benjamín, era una hiperrealidad que impedía la contemplación en profundidad de los referentes de origen, llevando a la recepción pasiva y desgaste de la creatividad social. En la modernidad predominó lo simbólico, lo cual provocó el desentendimiento del presente, donde cada movimiento fuera de lo establecido era una acción impropia (sin experiencia) e ilegítima. El capitalismo se apropió de la estética por medio de la reproducción e innovaciones tecnológicas, objetivando la sensibilidad y sometiendo el vivir en una continua superación; no como auténtica experiencia sino en la imposición del progreso como perfeccionamiento de la esencia humana. Así, la superficie pictórica se convierte en un espacio en el que se arroja un heterogéneo flujo de experiencias; incompatible con el paradigma racional de la ciencia moderna.

Al tomar consciencia de esta sensibilidad- estética, se forman hilos conductores a un momento de ruptura, que permiten al sujeto apropiarse y dar sentido a su devenir. Gombrich, señaló que la organización de la producción y la estructura social es innegable, como es el papel que desempeña la aparición de estilos y monumentos para la configuración de una identidad, sin embargo, se debe entender que intervienen otros factores que se han dejado de lado como la subjetividad del sujeto. Es por ello que Gombrich, respecto al arte dice que: "Si una obra de arte tiene un estilo identificable", es porque, "existe una ley general según la cual nada puede salir de la nada y todos los productos culturales tienen precedentes". (Citado en Furió).

El conocimiento de la realidad que parte de la subjetividad de los individuos, ya sea por la reconfiguración o apropiación del discurso impuesto por el capitalismo, provocaría una ruptura dentro de la misma constitución de la sociedad, que a la larga se constituirán como formas de resistencia y acciones transformadoras de la realidad presente. En el capitalismo, la sociedad se estructuró en una serie de campos jerarquizados con cierta independencia unos de otros. Así, en el campo artístico, Bourdieu nos dice, que si bien existe cierta autonomía, ésta depende tanto de lo económico y político; por lo tanto, el arte existe dentro de un marco institucional que lo legitima y que según Gombrich, en una sociedad "abierta" los estilos y modas son semejantes a los componentes de un juego, cuyo objetivo consiste en llamar la atención.

Estos factores originan la competencia entre los participantes, lo cual estimula y configura la misma dinámica de la existencia, sin embargo, en esta rivalidad es donde se pueden suscitar reales revoluciones dentro del sistema capitalista. Del mismo modo, Bourdieu observó, en la construcción de los campos autónomos una relación con la construcción de una percepción estética; así, el arte nos habla de la distribución de la sensibilidad y percepción de una sociedad y nos permite observar, la distribución que hizo el capitalismo en la cotidianidad de la vida moderna, para conseguir la hegemonía del poder decidiendo quienes aparecen en el campo de la política.

Entonces, los ideales de la ilustración desaparecen en las sociedades modernas, la misma experiencia estética queda subordinada al goce efímero del mercado y el devenir del sujeto a los deseos del Estado. La tecnología y la producción, fueron medios para el control del inconsciente y la legitimidad del sistema capitalista; la utilidad se ante puso al sentido de la existencia y se apropió de la sensibilidad dotándola de un sentido de producción y distribución. Así, para la reconstrucción del pasado en función de poder explicar y contribuir a las interacciones humanas, se debe partir de una nueva concepción de la sensibilidad que es en la reivindicación de los sentidos contra la racionalidad del cuerpo; donde la obra artística puede ser el medio para establecer una comunicación intersubjetiva entre el pasado y el historiador.

La intersubjetividad para Danto, se lleva a cabo en la mostración de la obra ante el espectador y viceversa; ya que posibilita una interpretación basada en el juicio de un sentido común y la capacidad de apreciar los hitos de la comunicabilidad (Jacques et. al: 271). Por tanto, la experiencia estética es la libertad del hombre de entendimiento, de su juicio y su creación. Entonces, esta ruptura que se busca generar en los procesos institucionalizados, es para la vitalidad de la materialidad de la obra de arte, en la recepción de los contenidos simbólicos y en la pluralidad en los discursos memorísticos:

Así la obra... representa un acontecimiento con una tal distancia que acaba siendo percibida como una representación sin que la representación se conciba empero, como la re- presentación (es decir la imitación) de lo que fundamentalmente sino como la ineludible condición de la inteligibilidad de lo que está presente. (Guasch, 2008: 343)

En el presente es el mercado quien controla el placer del sujeto, ofreciéndole la “carta de seducción” que determina su juicio final. El sentir y experimentar del arte, ya no tiene sentido, ya que toda obra-mercancía responde a la lógica del mercado y pierde su carga estética, sensitiva y auténtica. En esta nueva era, el “consumismo” regula la sensibilidad, impone modas e incluso las formas de disfrute cotidiano a través de la industria, la estética de la máquina, las artes funcionales, los “light”, lo kitsch y la democratización de la cultura. Así, la libertad que veía Kant en la armonía plena con la naturaleza bajo el juicio estético, es sustituida por la demanda del mercado.

Es a partir de esto, que es propicio hablar del arte como una vía para el desarrollo de un juicio desde el sujeto, por medio de la observación, la experiencia y de su capacidad de recepción y percepción para discrepar de los gustos impuestos y apropiarse de la realidad. Este proceso de recepción y percepción, consiste en la forma de asimilar y poseer los conceptos dados; por la intervención del inconsciente para responder a los símbolos comunicados. El capitalismo a través de la mecanización de los sentidos del sujeto, consiguió determinar ambas capacidades y por tanto, desaparecer el espíritu creador del sujeto. Lo cual explica la indiferencia de la sociedad moderna por la experiencia estética, contraponiendo la contemplación por la utilidad que el objeto pueda dar.

La experiencia estética es una posibilidad para que el individuo se apropie de su realidad desde su subjetividad como contra respuesta a la racionalización de su existencia y así, encontrar la plenitud de existir. Sin embargo, en el tiempo después de la modernidad, la omisión de la subjetividad se convirtió en un obstáculo para que el sujeto pudiera recrearse, actuar y apropiarse de su realidad y destruir esa imagen “estereoscópica”; decía Paz (2008, pp. 38) que la preferencia por la forma inclusive en la vacuidad del objeto, se manifiesta a lo largo de la historia de nuestro arte. Las imágenes apropiadas aparecen como ruinas que comparten un pasado, muestran fragmentos de su ser auténtico y a la vez, estos fragmentos nos permiten formar un todo.

Como sujeto histórico “Hay que ser absolutamente uno mismo” y proyectarse como una imagen dialéctica, dejar de ser un montaje y abrir nuestras posibilidades de representación en la realidad. Las imágenes dialécticas representan tanto la identidad del sujeto como la pluralidad de la sociedad, cuya esencia atemporal y a través de la intersubjetividad, nos aproxima a conocer el orden sensible de cierto tiempo, es decir, la relación sujeto, objeto y entorno. La imaginación es la expresión lúdica de las sociedades que en el juicio estético, es la contemplación de la obra, que se encarna y regresa por la palabra del espectador. El significado encarnado se refiere al sentido de la obra en sí misma, y al ser una representación del mundo está abierta a ser interpretada.

El artista ejerce su capacidad sobre la obra para incorporar otras imágenes; por ello la obra de arte es parte del mundo histórico y con una energía propia. En esta definición encontramos la problemática de la subjetividad, en cuanto al uso de la imaginación e intuición para poder comprender y conocer al objeto artístico. El tipo de conocimiento que se obtiene es general, puesto que, se parte de un prejuicio y al hacerla inteligible, utiliza su sensibilidad para hacer una experiencia completa. El historiador además de descubrir los significados que se vertieron en la obra, debe reconstruirlo para sensibilizar al sujeto receptor de esta experiencia, y que al apropiarse de ella, forme parte de su identidad.

Para esta apropiación, se necesita de una reflexión que según Danto, debe ser “del tipo que establezca una concordancia entre la naturaleza y nuestro conocimiento, ya que, el desarrollo de la intuición por la imaginación sirve de inquisidor de las posibilidades” (Jaques, pp. 260). Establecer un dialogo dialéctico para comprender la diversidad de sentidos del “porvenir, el devenir y el existir”. En la época de la reproductividad, la multiplicidad de imágenes no debe entenderse como la inexistencia del arte, o bien, la omisión del mismo sujeto; sino de su necesaria re significación, reconociendo su esencia histórica y subjetiva.

La interrelación de imágenes, es la forma en la que se constituye el discurso histórico; porque no se puede construir una historia de la nada. No se puede partir de la racionalidad de la naturaleza para la humanización de la realidad; se trata de crear nuestro propio ensueño, transformar y apropiarse de ese gran espectáculo. El sentimiento de complicidad con la obra, es potencia interpretativa e interlocutora, que se basa en la creatividad y la imaginación. La experiencia que se obtiene de esta complicidad es apertura con el mundo, una fuerza que produce un “shock” en el inconsciente del cuerpo social, y permite despertar de un estado opresor, para ver el múltiple sentido de la realidad. Ser artistas del montaje de nuestro ser, es la continua búsqueda de una narrativa que permita insertar las diversas formas de ser e imaginar, otras vías de interpretación de la existencia.

Para ello, se debe dejar de contar la historia como una serie de descubrimientos y rupturas. Ello es lo que busca este trabajo, por medio de la experiencia artística construir una posible vía a la conformación de una consciencia histórica, que nos permita actuar en nuestro presente. En esta sociedad fragmentada con una caduca identidad, se vuelve un obstáculo para desmontar la hegemonía política en México y proyectar a la sociedad en el orden mundial. A través de buscar un momento de consciencia social capaz de representar su realidad y cuya experiencia estética fuera militante en la política, llegamos al momento de reconstrucción del Estado pos- revolucionario.

Los elementos se presentan como posibles imágenes para hacer esta reflexión; un nuevo orden social, la experiencia revolucionaria, un arte autónomo y un poder en consolidación. Esta reflexión del artista y su participación en la reconstrucción del Estado posrevolucionario, se evidencian las estrategias para dar forma a una ideología, y los valores que proyectaron a una sociedad a nivel mundial. Así mismo, reconsiderar los mecanismos donde la experiencia estética es una fuerza para el retorno del sujeto en su devenir y creación de la realidad.

Se iniciará con hacer una reconstrucción de este fenómeno en retrospectiva, así como un acercamiento a la adecuación que se hizo del modelo de modernidad europea y finalmente, abordar la experiencia estética-política en el proyecto modernizador del México posrevolucionario.

1.2. El camino al sin sentido: lo posmoderno.

Somos los hombres huecos / Somos los hombres rellenos/ Apoyados uno en otro/ La mollera llena de paja ¡Ay!/ Nuestras voces reseca, cuando / Susurramos juntas/ Son tranquilas y sin significado/ Como viento en hierba seca/ Opacas ratas sobre cristal roto/ En la bodega seca de nuestras provisiones/ (Tomás Eliot)

Si nos preguntáramos por el sentido de la posmodernidad la respuesta inmediata sería, el después de la modernidad pero ¿cómo entender a este fenómeno polifacético que trasciende tiempos y al sujeto mismo? Para aproximarnos a su comprensión necesariamente deberíamos partir de una paradoja; ya que, en sí misma esta realidad está conformada de existencias contradictorias. Por un lado tenemos la de tipo capitalista, que se guía en el desarrollo tecnológico y científico, donde el tiempo se compra o se vende y las bases de las relaciones sociales son la democracia y la razón. La otra forma de existencia es la crítica- creativa; ya que reflexiona a partir del pensamiento ilustrado y busca las vías que renueven el espíritu artístico, para representar el sendero del futuro y la plenitud humana.

Ambas formas angustiosas y desesperanzadas coexisten en la realidad humana, se auto pisan y tropiezan con el sin sentido del eterno presente. Por su parte, el arte ante esta contradicción, priorizo a lo figurativo más que al aura o bien, la esencia misma de la naturaleza, dotando a la obra de un carácter efímero. Esta pérdida del aura, según Walter Benjamín, es la perdida de autenticidad de cualquier objeto ante su reproducción continua, donde se pierde todo signo de tiempo y espacio sin posibilidad de trascender. Idealmente las artes estaban en función de la autenticidad, tenían que velar por la exactitud de sus representaciones apegadas a la naturaleza y ser una apertura a la realidad. En cambio, en la modernidad, el arte aspiró a crear mundos cerrados, en elevar a la cotidianidad a la esfera de lo bello e imponer la forma antes que el contenido.

Por ello, para el capitalismo las vanguardias fueron un medio para la formación y control de la sensibilidad de las masas. Se disfrazó a la vanguardia como emancipación de lo tradicional, de la apertura de la alta cultura a las clases medias, del anti puritanismo y hedonismo. Para ser revolucionario e innovador era necesario el compromiso, la disciplina y el desafío activo; sin embargo, la vanguardia estaba pre-destinada al desencanto entre las masas, ya que en su intento por innovar fue separándose de lo social e histórico, haciéndola carente de sentido. Así, el tratar de entender la esencia misma de la vanguardia, nos permite comprender los modos en los que la modernidad desembocó en la fragmentaria sociedad posmoderna.

El capitalismo controló y reprimió las mismas facultades del humano que fueron calificadas de irracionales, porque no entraban en la lógica del mercado basada en una "ética" utilitaria. Paralelo a esto, en la modernidad aparecieron los meta-relatos, que trasformaron la esencia de los valores universales a fines utilitarios. Así, aquellos ideales como la emancipación y libertad fueron sustituidos por el progreso, donde la perfección del hombre ya no se originaba en la naturaleza sino en la ciencia y la tecnología, entonces: "Lo emotivo, sensible, creativo es desplazado al ámbito de lo ilógico, ya que su forma voluntaria y libre de actuar, no encuadra con la mecánica de la tecnología." (Muñoz, pp. 33).

La modernidad, por medio de estos relatos sometió al arte a una contradicción; en cuanto la representación de lo bello, fue desplazada a través de la emancipación a lo tradicional y la liberación con el pasado:

El espíritu moderno, de vanguardia, ha tratado de usar el pasado de una forma diferente, se deshace de aquellos pasados a los que ha hecho disponibles la erudición objetiva dura del historicismo, pero al mismo tiempo se opone a una historia neutralizada que está encerrada en el museo del historicismo (Habermas, pp. 22)

Así, en la misma imagen de la vanguardia emergen síntomas que causaron una serie de trastornos en la identidad del individuo y de la sociedad; que nos pueden llevar a comprender el sin sentido de la posmodernidad. En los siguientes apartados se hará una descripción de cada uno de ellos, que son la prolongación de la misma modernidad.

1.2.1. La eterna contradicción.

A fines del siglo XIX aparecieron las vanguardias con un sentido ambivalente; ya que formaron parte de la inconformidad por el nuevo orden capitalista y a su vez, al ser una tendencia progresista, buscaron el mejoramiento de la vida cotidiana a través de su abstracción. Así, la negación y superación de su condición, funcionó de forma positiva para la afirmación de la “modernidad”, donde la vanguardia irrumpió con el mismo orden, es decir, de la nada se crea y hacia la nada va. La vanguardia fue un actuar voluntario contra las versiones de la modernidad, contra futurismos anclados en las demandas de subversión y consistió en la sacralidad del arte a través de animar lo fortuito, los ruidos, los gritos, lo cotidiano, o sea, que doto de un valor universal a objetos menores:

con sus fervores mesiánicos, la vanguardia sigue su curso de desarrollo esencialmente similar a la antigua y comprensiva idea de modernidad. Ese paralelismo se debe ciertamente al hecho de que ambas descansan originalmente en el mismo concepto de tiempo lineal e irreversible (Calinescu, pp. 100).

Para Calinescu, la vanguardia aun cuando surge dentro del progreso moderno, no fue flexible sino que dogmática, tanto en el sentido de autoafirmación y a la inversa, en el sentido de autodestrucción. Siendo lo banal, una nueva sensibilidad, que se convirtió en un contra respuesta al arte burgués. Al corromper con lo eterno y divino del arte se polarizo el concepto de lo moderno; extendiéndose la misma idea progresista del sujeto y la racionalización. En esta paradoja, el artista asumió la tarea de crear las imágenes que hicieran inteligible a lo moderno. Los artistas vanguardistas, se interesaron por renovar la tradición y sus formalidades; donde la revolución, se logra transformando la esencia misma de la vida.

El revelarse contra el sistema de la naturaleza, no significó el abandono de su esencia, sino apropiarse del momento histórico que vivían entre lo nuevo y vendible. Según Octavio Paz, tres eran los núcleos de la aventura vanguardista: la libertad, el amor y la poesía; así, el sujeto moderno se enfrentó a la acción poética capitalista, pero paradójicamente quedo a disposición del mercado. La función emancipadora del arte fue semejante a la del vagabundo del romanticismo, que inflige las leyes sociales, políticas, estéticas, religiosas y morales proponiendo nuevos valores. El nuevo arte representó los brutales gritos expresivos de la vida cotidiana; escribía Marinetti; es necesario: “escupir todos los días sobre el altar del arte nosotros entramos en los dominios ilimitados de la intuición libre verdón” (Fajardo, pp.118).

Por otra parte, las teorías vanguardistas fueron la respuesta a la profunda ambición por un cambio, por la necesidad de renovación y transitoriedad de antiguos regímenes a nuevas formas de legitimación del poder. Esto explica la arbitrariedad de la vanguardia, que a la larga se expandiría teniendo como efecto la pluralidad de estilos; que desgastó la esencia estética del arte como una lanza a la libertad de crear. Entonces, la vanguardia se presentó como ruptura y transitoria en sí misma, que constituyó a una realidad reciente y desembocó en la pérdida del aura y la muerte de la belleza.

1.2.2. La pérdida del aura.

Lo decisivo no fue la sustitución de los cánones tradicionales incluyendo las variantes y desviaciones románticas, simbolistas e impresionistas por las culturas y civilizaciones, extrañas, sino la búsqueda de otra belleza (Octavio Paz).

La obsesión de las vanguardias por la renovación continua de cánones estéticos e ideológicos, fueron dando paso al sentimiento de nostalgia por el abismo que se hacía entre el presente y el pasado. La sociedad moderna fue invadida por múltiples imágenes que modificaron el sentido de su realidad y existencia. Esta continua renovación de valores, facilitó la hegemonía del poder y la disposición de la sociedad a ser una masa inconsciente, carente de sentido y extraviada ante la falta de un pasado que la proyectará a un “mejor” futuro. El aura, es la energía que pertenece a un instante y no es apetible; por ello cuando hablamos del tiempo como parte constitutiva del humano, no es sólo en lo finito de la existencia sino como trascendencia en el “estar siendo”.

El aura es la energía que trasciende en nuestro presente, la cual nos permite imaginar las posibilidades de lo que aún no es real pero que esta por serlo, es pensar en lo imaginable y ser lo imaginado. El tiempo que se encarna en cada instante se vuelve una experiencia y conocimiento de nuestra propia condición; sin embargo, ante la pérdida del aura, este tiempo se materializó y la experiencia se volvió algo superficial como nuestra propia condición. En la cultura moderna, el tiempo se cosificó en el reloj; del mismo modo, la historia se materializó y su estructura se simplificó a una secuencia de momentos memorables, que no rozan la conciencia de las masas al ser discurso que deviene del poder. Así, el Estado hizo uso de las tecnologías y de la reproducción de los valores estéticos, para el control de la sensibilidad de las masas.

La experiencia política en la modernidad, fue la nueva manera de dotar al mundo de vibraciones que lo deshumanizaron; donde las instituciones y las tecnologías eran quienes controlaban la vida social como se “hace el funcionamiento de una maquina se hace, por implicación, más bella que el crecimiento de una planta...separada de su finalidad utilitaria, una máquina puede convertirse en un objeto de contemplación estética” (Calinescu, pp. 66). La tecnología se apropió de la cotidianidad de los individuos, despojándolo de su libertad, de su capacidad de asombro y apropiación. Así, la memoria puede funcionar como una tecnología, al ser un registro de imágenes que conforman a la historia. Cada instante puede modificarse, aun cuando siempre se encuentra amenazada por el despertar del sujeto, que logra apropiarse del aura de cada uno de esas imágenes y vivir el magnetismo carnal.

El aura del objeto-sujeto es la posibilidad de trascendencia y un encantamiento secular, es la posibilidad de convertir a su existencia en experiencia y en un lenguaje abierto, sensible y perceptible. La grandeza de este fenómeno, está en asumir la realidad objetual como posibilidad de inventar el sueño de lo real. La creación es voluntaria y radica en la producción de la cotidianidad, la sensibilidad y la percepción del aura del objeto “Crear una obra vulgar, es cosa de genios, debo crear una obra” dice Baudelaire; ya que, la destrucción de cualquier objeto significa la creación de otro. La relación sujeto y mundo, sólo es posible a través del aura, que establece un diálogo constructivo del ser en las cosas y una dialéctica de la poetización del mundo.

La reflexión que realizó Walter Benjamín en su ensayo, *La obra de arte en la era de la reproductibilidad*, planteó la relación entre el arte de vanguardia y la revolución política (oposición al fascismo), como factores que dirigieron a la sociedad de masas y reconfiguraron su realidad. Para el autor, la finalidad de toda obra es hacia un “sí mismo”, es decir, su propia potencialización de ser un sujeto histórico. Así, la obra que es trasgredida por la reproducción de su “aura” pierde su “sí mismo”, su parte divina, su tradición y fundamento, que la lleva a la liquidación total de su sentido. Benjamín explica al inicio de su ensayo:

En esta ocasión se trata de señalar, dentro del presente, el punto exacto al que se referirá mi construcción histórica como a su punto de fuga... El destino del arte en el siglo XIX... tiene algo que decirnos [...] porque está contenido en el tictac de un reloj cuya hora sólo alcanza a sonar en nuestros oídos. Con esto quiero decir que la hora decisiva del arte ha sonado para nosotros, hora cuya rúbrica he fijado en una serie de consideraciones provisionales... Estas consideraciones hacen el intento de dar a la teoría del arte una forma verdaderamente contemporánea, y esto desde dentro, evitando toda relación no mediada con la política. (Benjamín 1991, pp. 983.¹²)

Según Benjamín, en la época de la reproductibilidad el arte se encuentra en metamorfosis, es decir, cambia de ser un “arte aurático” en el que predomina un “valor para el culto”, a un arte plenamente profano en el que predomina un “valor para la exhibición” o “para la exposición”. La reproducción al servicio del mercado, desvinculó a la obra de su espíritu que permitió que se duplicara en diferentes espacios y a diversos destinatarios. Este desapego y profanación, condujo a una fuerte conmoción de la tradición llevándolo a un estado de reactualización y es lo que Danto denomino, “el fin del arte”; donde es necesaria una renovación del sentido de la humanidad. Se trata de “vivir para pintar; no pintar para vivir” (en Cardoza, 1974,pp. 25).

En este proceso de reproducción de la obra interceden dos actores: quienes la producen y quienes la consumen. Ambos, se caracterizan por su polaridad; donde el primero posee un valor cultural y el otro, un valor *exhibitivo* sobre la obra artística. Así mismo, el primero es del tipo romántico y el segundo, el vanguardista; esta contradicción estimula el mismo crecimiento del mercado y por lo tanto, la reproducción es el punto referencial para el capitalismo.

La *tecné* en la producción artística y de conocimiento pasó de “estar al servicio del culto” por estar al servicio público de las masas; en otras palabras, se dio prioridad al valor *exhibitivo* de la obra. Esta transformación produjo un “efecto de extrañamiento” y “el aparecimiento único de una lejanía, por cercana que pueda estar”. Su extrañamiento suscitó la necesidad de reapropiación y significación de la representación artística. Por esta razón, la obra de arte en la cual prevalece el “valor para el culto”, sólo puede ser una obra auténtica.

¹² En su carta a Horkheimer del 18 de Septiembre de 1935,

La funcionalidad del “aura” consiste en el carácter irrepetible y su singularidad al ser producto de un tiempo y espacio. Por lo cual, el arte “profano” cuyo predominio es el “valor para la exposición”, facilitó su acceso al capitalismo. Este nuevo arte se reprodujo en las masas y su nuevo modo de experiencia estética correspondió a la demanda del mercado. Para entender esta nueva experiencia estética, Walter Benjamín, pone como ejemplo la actitud del mago y el cirujano hacia un paciente; donde el primero, mantiene la distancia natural entre él mismo y su paciente, sólo aminora el dolor por virtud de la imposición de sus manos; en cambio, el segundo renuncia en el instante decisivo a colocarse frente a su enfermo y se adentra en él operativamente. Es decir, el primero recurre a la sensibilidad y a la naturaleza de la condición del sujeto, mientras que el segundo a través del uso de instrumentos se apropia del cuerpo del paciente.

El arte es sensibilidad y naturaleza en sí mismo, sin embargo, al ser interceptado por instrumentos pierde su autenticidad. Otro ejemplo que puede explicar esto, son las formas con las cuales el pintor y la cámara producen imágenes. En cuanto al primero, observa y mantiene una distancia con la naturaleza misma del objeto-sujeto; mientras el segundo, se adentra al objeto y captura su esencia. En conclusión, el arte mientras más se masifica se debilita más su energía para trascender en lo social y proyectar su realidad. En la sociedad de masas se prefiere lo convencional y lo extravagante, ya que no requieren del uso del intelecto y sensibilidad. La humanidad en tiempos pasados fue objeto de espectáculo para los dioses, en tiempos presentes se ha convertido en espectáculo de sí.

Con esta reflexión de la obra de arte en la época de la nueva técnica, se concluye que, la “estetización” del mundo se cumplió a través de la formalización de las “bellas artes” y de la renovación de lo tradicional. Lo cual influye en la vida cotidiana a través de la democratización de las artes, que hoy en día cultivan los valores que provienen directamente de la “industria cultural”.

1.2.3. La conspiración moderna: el asesinato de la belleza.

La modernidad impuso un discurso basado en creencias sin importar su veracidad o bien, sentido; dando por hecho lo sublime en la estética. La estética, tal como observa Danto (2005, pp.125) citando a Hegel, es “la ciencia de las sensaciones o de los sentimientos” y hace referencia al arte, cuando las obras son vistas en función de los sentimientos que se supone deben producir; por ejemplo: el sentimiento de placer, admiración, miedo o pena. Danto descubre en Hegel, pensamientos estimulantes como la radical distinción entre belleza natural y belleza artística, donde la “belleza artística es superior a la belleza natural, por el hecho de haber nacido del espíritu”, lo cual vincularía la belleza con un fenómeno estrictamente intelectual. (Guasch, 2008, pp. 332)

De la misma manera, Danto creía en la posibilidad de una belleza universal, donde fueran compatibles los diferentes tipos de existencia y el pensamiento ilustrado, no pareciera ser una utopía irrealizable. El error está en relegar la experiencia estética al placer; donde los objetos artísticos son vistos por su utilidad momentánea. Cuando la obra de arte conserva su carga estética, permite observar el contexto y reflexionar sobre los valores universales, que constituyen la armonía en lo diverso de la sociedad. Esta diversidad y experiencia permiten comprender las diferentes realidades, que conviven en un mismo momento y que dotan de diferentes sentidos a la belleza.

Entonces, a través de la contemplación el arte se puede generar valores que revolucionen las formas de pensar. La experiencia estética en la modernidad puede ser definida del tipo “retinal”, donde: “desde Courbet, se ha creído que la pintura se dirige de la retina. Ese ha sido el error de todo el mundo ¡El estremecimiento retinal!... Antes la pintura cumplía otras funciones, podía ser filosófica, religiosa, moral” (Danto, 2003, pp. 86) La “sociedad retinal” no puede crear sólo contempla el estante artístico de la galería; es decir, la apreciación estética quedó subordinada a la racionalidad en base a la contemplación, ya que la cercanía con el objeto constituía una verdadera reflexión y conexión.

La sociedad moderna se construyó bajo símbolos impuestos, definió al placer como esencia del arte y fin de la obra; así, al arrastrar el ideal ilustrado, la estética fue para la razón: “el buen gusto”. La vanguardia que formó parte de la modernidad se emancipó contra lo bello y la moral burguesa que llevaban impregnadas las artes. La vanguardia tuvo un papel político, rebelándose contra la sociedad que abuso del poder y del sentido de la belleza. Por ello, era necesario que lo bello se separase del arte; siendo, la muerte de lo bello, la eliminación del arte burgués como orden, objetivo, “placentero” y comprensible. La muerte de lo bello es la ruptura con la tradición, la voluntad impuesta y el sometimiento de la moral al capitalismo.

El arte, al nacer de la misma existencia no puede ser definido de forma unívoca sino abierta al mundo. Así, si el romanticismo colocó al centro del mundo al hombre; en la escena vanguardista, fue la misma imperfección de la realidad la que se volvió tema central de las diferentes representaciones artísticas. Así, a fines del siglo XIX, la belleza dejó ser propia del arte, revolucionando su sentido y donde lo repulsivo y banal, que se ocultó por mucho tiempo, se convirtió en la energía discursiva de este nuevo arte. La sociedad “retinal” sometida a la renovación constante de sus sentidos, hizo que la contemplación no fuera una forma de experimentar el arte, sino que, en palabras de Daniel Bell, era “el eclipse de la distancia”, la sensación de inmediatez y de impacto. Este “eclipse” sólo provocó confusión y perturbó la comunicación entre el sujeto y la obra, que imposibilitó la producción de conocimiento desde la experiencia.

La aspiración del moderno y vanguardista por irrumpir el orden de la tradición, encontró una vía en la cotidianidad, denunciando la perfección de la naturaleza y anunciando a la máquina como el nuevo por venir. La eterna seducción y la alineación de las masas, se consiguió con la democratización de la “alta cultura”. En esta era de la seducción, donde las apariencias se convierten en fundamentación del pensamiento revolucionario, provocó que las masas buscaran refugiarse de la agonía a través de una gama de placeres efímeros, que se le presentaba en una “carta de seducción”.

El arte y la política en la modernidad personalizaron la comunicación... “crean, códigos y mensajes a medida que, pulverizan al público ahora disperso, inestable y circunscrito, borrando a través del humor la división del sentido y del no- sentido, de la creación y el juego” (Lipovetsky, pp.101) Así, tanto la política como el arte partieron de “nuevos” valores como: la cordialidad, la autenticidad, la apariencia, la democracia y la excelencia. Con el cuerpo social fragmentado no fue posible una verdadera confianza, sólo se arrojó al espectador al mercado, inexperto, vulnerable a las demandas y consumismo.

El impacto de los sentidos, la fugacidad, la experiencia instantánea son características de la posmodernidad; así mismo, el rechazo a lo tradicional, creo en las vanguardias la necesidad de representar un contenido sin límites a través de lo sublime. En la era moderna, el arte en función del mercado acorta el mensaje, los códigos que se establecen en el inconsciente del espectador son tal y como aparece, es decir, es lo repugnante de la realidad.

1.2.4. Lo repugnante, la nueva belleza.

Las posibilidades estilísticas que descubrieron las vanguardias, se originaron en lo repugnante que afecta a la belleza. En la ilustración, la belleza como la moral, eran características vitales del arte; además, se buscó que las diferentes representaciones fueran una copia exacta de la naturaleza como perfección de la realidad. Sin embargo, las vanguardias trataron de innovar, irrumpiendo con el orden de la tradición y haciendo una abstracción de la realidad. Esta innovación consistió en corromper el placer de la contemplación y a través del exceso de materialidad, reconfigurar la belleza en lo repugnante. Danto, define a esta ruptura: la “vanguardia intratable”; puesto que, la estética de las vanguardias se vuelve algo incomprensible para el espectador aunque no impenetrable.

Esta estética buscó llevar la banalidad al ámbito artístico, haciendo diferentes representaciones de la repulsión, abyección, horror y asco, que son elementos que constituyen lo cotidiano. Así, lo repugnante es para Danto, es lo que proviene de la misma vida cotidiana. Del mismo modo, la vanguardia en función al capitalismo sirvió para complacer los diversos gustos; sin embargo, al representar lo repulsivo como mecanismo de aculturación y la normalidad, produjeron insatisfacción en las masas. La repulsión de lo cotidiano sustituyó la idea romántica “del arte por el arte”; es decir, la obsesión por la representación fiel de las cosas, fue remplazada por la imitación de la realidad caótica y la repulsión del sujeto.

El nuevo arte se acercó a la idea de un “arte abierto” a lo mundano que ofreciera placer para todo tipo de demanda. En lo repugnante, el artista logró abandonar su función imitativa de lo bello y con el tiempo, la banalidad y la multiplicidad de representación, alejó al sujeto del arte como reflejo de la pérdida de espíritu. De cualquier modo, el arte abyecto o intratable permitió “aprovechar los emblemas de la degradación como una forma de gritar en nombre de la humanidad” (Danto, pp. 100). Las vanguardias a favor o en contra de las fuerzas centralizadoras plantearon una nueva definición del arte, donde la belleza dejó de ser inherente a está, que se abrió a diversas formas de representación.

La reflexión de lo repulsivo para Danto, más que la ampliación del arte es la de su modulación; aquella que nos explica la importancia del arte, al promover sentimientos de empatía no sólo con la obra sino con la representación de la realidad. Entonces, la sustitución del orden y la armonía, por la repulsión y aversión fue una respuesta ante la contemplación de la modernidad, que suscitó un trastorno en el espectador al hacerlo consciente de su existencia contradictoria. Después de esta breve exposición de los síntomas de la posmodernidad, daremos un paso más allá para comprender a la modernidad en sí misma y sus efectos en la sociedad.

2. LA MODERNIDAD UNA VÍA A LO POSMODERNO.

El “fin” de las vanguardias inauguró la posmodernidad y en función del capitalismo, posibilitaron la creación de un arte abierto e innovador para las masas. Siendo la obra de arte, una mercancía que se dispuso a satisfacer todos los gustos y junto con los medios de comunicación masiva, dio paso a la llamada “cultura popular”. Así mismo, bajo la idea del progreso, las vanguardias nacieron como un camino hacia la libertad de producir; donde las exigencias del mercado y la continua innovación desembocaron en un arte indiferente a su contexto. La obsesión por la masificación del arte y el uso de la tecnología, dejó a cargo de los medios de comunicación la concientización de las masas de su historicidad; convirtiéndose en la representación de “lo real” sin fines estéticos.

De tal forma que, lo superficial desplazó la belleza de la naturaleza, dejando su juicio crítico bajo las reglas del mercado. Esto provocó la pérdida del aura de la obra y desgastó la creatividad del mismo artista, ya que lo novedoso requirió de un gran esfuerzo intelectual como espiritual. La reproducción de signos hicieron de la experiencia algo ajeno del humano, se dio un cese al estímulo de los poderes de percepción y entonces, los modos de escritura más simples y directos parecieron ser más novedosos y osados que lo bello. Lo subliminal y lo repulsivo de lo cotidiano y la antítesis de los valores modernos: del umbral a lo atroz, de la soberanía a la descentralización y de lo histórico a lo atemporal.

El bombardeo de modas en el espectador y la representación de la cotidianidad provocaron una actitud de incertidumbre ante la obra de arte. A esta actitud ante una obra carente de aura, es lo que llamamos el agotamiento de las vanguardias y que pronosticó “el fin del arte”. Agotadas las vanguardias, cansadas de la autonomía de los artistas y los sujetos incrementaron los sentimientos de miedo, nostalgia, remordimiento y rencor en la sociedad de masas. Las grandes estructuras, la linealidad del tiempo, la emancipación del arte, el progreso, la libertad, la soberanía, todos esos valores perdieron su sentido en el sistema capitalista.

Los nuevos discursos poéticos transformaron la sensibilidad, dieron origen al “el después del arte”, donde más que sublevar fue mostrar y evidenciar la “cruel realidad”. Por ello, en la era posmoderna la belleza fue sustituida por el placer, para que el arte pudiera ser idolatrada como una mercancía y seductora publicidad. La política basada en la racionalidad descubrió en el uso de la tecnología, una vía para la reproductividad y masificación de su discurso, es decir, de utilidad propagandística para la moral burguesa. La estética burguesa buscó con la vanguardia descentralizar el pasado para superarlo y ver hacia el “progreso”. Así, el cansancio representó una pausa al futuro; que edificó la heterogeneidad de los relatos y ocultó la nostalgia por el despojo del pasado:

Contrariamente la abierta politización que se representa en obras acusatorias y políticamente agresivas, las elegías había que entenderlas como una respuesta artística a acontecimientos, una respuesta emocional natural y en ellas el pensamiento belleza actuaba como libertador de la desgracia en una “tristeza”, que ayudaba a las lágrimas a fluir y que situaba el sentimiento de “pérdida” dentro de una cierta perspectiva filosófica. (Guasch, 2008, pp. 337)

La vanguardia representó la negación y necesidad de conformar nuevos estilos estéticos que correspondieran a las transformaciones en los modos de vida. Sin embargo esta auto superación suscitó una época de vacíos, sentimientos de insatisfacción tanto para el espectador como para el artista. La tecnología con la reproducción llevó al relajamiento de la estética, actitud que fue impuesta en el inconsciente del espectador y que lo hizo insensible a su realidad. La vanguardia sufrió el acabamiento de lo innovador, lo sublime, auténtico, la discreción, lo oculto, que terminaron por agotar al mismo sentido del arte.

La estética del mercado surgió en el capitalismo manifestándose en el vacío, la ausencia y la sustitución del objeto artístico por la mercancía. La mercancía como arte y ensoñación, reflejo de la inmediatez con lo que se debe vender y producir para la utilidad cotidiana. La ensoñación la entendemos como la estética en discursos blandos, que llevaron a la dispersión de resistencias y al incremento de la indiferencia: “Somos la sociedad de sí mismo. Las consecuencias del arte moderno hoy en día, es el haber llegado al máximo de racionalización y al máximo de escepticismo la época de las estructuras blandas, de la tenuidad” (Dalí, pp. 35).

Las estructuras blandas conformaron a “la sociedad individualista para conjurar la sedentariedad, la repetición, la unidad, la fidelidad a los maestros, a uno mismo, con vistas a una cultura libre mimética y plural” (Lipovetsky, pp. 33). Por otra parte, lo nuevo y el “bienestar” , fueron conceptos que inventaron los “modernos” para el perfeccionamiento del devenir humano y su dirección bajo ciertas reglas de rigurosidad. Lo riguroso fragmentó a la obra y al individuo; y en esta división, nace el cansancio de masas. Siendo este estado de agotamiento, el medio de dispersión del gusto estético y por tanto, la incapacidad para poder interactuar con su entorno.

Entonces la participación activa de las masas se convierte en una utopía libertaria alejada de lo real. Esto es la crisis de las ideologías al final del siglo XX, la disolución del sueño vanguardista de socializar la poesía produciendo seducción y maravilla ante el mundo. Quizás, si nos detenemos a contemplar este mundo caótico, retornaría esta seducción y maravilla por estar. Algunos ven en este agotamiento el fracaso y fin de la historia y el arte, en tanto que para otros, dichas peticiones de un racionalismo analítico- crítico, no se han cumplido todavía y es momento de replantear este proyecto “progresista”, para consolidar la modernidad como una verdadera experiencia.

Es por ello que la sensibilidad y concientización de este desencanto por la realidad, debe buscar establecer nociones de heterogeneidad, es decir, una realidad tolerante que asuma la vida plural. El “fin” no tiene un significado literal, ya que el arte no ha dejado de existir, sino que en la pérdida de sentido, la multiplicidad de imágenes y su masificación, necesita ser reconstruido el sentido de lo artístico como parte de la identidad del humano.

El “fin” en el devenir del espíritu humano, es la trascendencia a un más allá; por lo cual, la posmodernidad no debe concebirse como la finitud de la humanidad sino la trascendencia de ésta. La vanguardia, hija de la modernidad su agotamiento era inevitable, al superar la atrofia racional, su deterioro dio origen a un paradigma ligero y superficial.

Calinescu(1991) al reflexionar sobre el concepto de vanguardia descubre que está constituida por una serie de contradicciones y quizás, al repensar de su esencia se pueda dar un paso a un arte de definición abierta y abstracta, para poder unificarse ante las diferentes manifestaciones y representaciones que ocasionó la obsesión moderna de innovar.

Lo moderno se vuelve caduco y el exceso genera el “sin sentido”; sin embargo, el arte moderno no morirá como no lo hizo el romanticismo o el clasicismo y la posmodernidad en su forma positiva podría ser lo que para Benjamín daría como resultado la liberación del sujeto. Así, es necesario hacer una retrospectiva desde la misma realidad moderna y su configuración para encontrar posibles estrategias de reintegración del sujeto en el presente.

2.1 Pasos hacia la modernidad.

El concepto modernidad puede aplicarse en distintos momentos debido a su dinamismo. Su esencia es la contradicción y emancipación bajo la razón como ley absoluta y verdadera. Esta aprehensión por el objeto es una actitud positiva y racional que consiste en la contradicción entre lo tradicional y la búsqueda por lo nuevo. Aun cuando en esta investigación la modernidad se aborda desde el auge del capitalismo; ésta no fue propia de un espacio o época, ya que es más una actitud asumida ante la realidad del presente.

Las experiencias como instantes hicieron al pasado algo lejano sin importancia, del presente algo efímero y del futuro la perpetuidad en el ser. Por lo cual, la modernidad al hacer referencia a la consciencia de una época, es un modo de vida y un arte de existir. Por esta razón, especificamos que el contexto a reflexionar se refiere al auge del sistema capitalista, producto de una sociedad industrial y del pensamiento ilustrado. A este momento lo acompañan otros elementos como: el pensamiento positivista, los metarrelatos y la racionalidad. Puesto que, para el sistema capital la razón es la vía para dar paso a una sociedad que se basa en el valor natural a una de valores utilitarios:

La idea de modernidad, en su forma más ambiciosa, fue la afirmación de que el hombre es lo que hace y que por lo tanto, debe existir una correspondencia cada vez más estrecha entre la producción, la organización de la sociedad mediante la ley y la vida personal...Sólo la razón establece una correspondencia entre la acción humana y el orden del mundo...La humanidad, al obrar según las leyes de la razón, avanza a la vez hacia la abundancia, la libertad y la felicidad (Touraine, citado en Fajardo, pp.18)

En la modernidad la burguesía cedió ante la idea de la democracia, en la cual las masas forman parte de la ingeniería del capitalismo y del consenso político. Esto no significa que no existiera una jerarquía social en las formas de cultura; siempre existirá una “élite” que de la bienvenida a los nuevos estilos, en el caso de la modernidad el orden jerarquizado fue impuesto por la política y por el mercado. En cuanto al arte, este se convirtió en instrumento del capitalismo, para el desarrollo de una industria cultural y la consolidación de la creencia del acceso de las masas a la “alta cultura”. Esto llevó a la institucionalización del arte, que consistió en la objetivación de la naturaleza y la preferencia por el valor utilitario.

Durante el siglo XIX, la consolidación de instituciones se apoyó en el poder hegemónico, creando la necesidad de renovar el patrimonio artístico como el vínculo idóneo entre el pueblo y el grupo en el poder. Esta renovación dio origen a las vanguardias, que según Vattimo, fueron un tipo de explosión estética, al encontrarse fuera de los límites de la tradición, negándose a la representación fiel de la naturaleza y poniendo en discusión su propia condición histórica. Así mismo, esta explosión fue el cumplimiento de una función constitutiva de la realidad, que definió al mundo bajo el sistema de producción.

En el capitalismo, la tendencia de innovar es el encubrimiento del arte tradicional por algo nuevo, la promesa utópica del progreso aun no realizada, donde persiste el mito y la tradición. Esta explosión en el arte se debió al intento frustrado por representar la realidad, es decir, la objetivación de la naturaleza. Entonces a las vanguardias las entendemos como la ambivalencia entre la adulación de la nueva forma social y la defensa romántica de la función social del arte; que impactó en el inconsciente del sujeto, al generalizar la estética y hacer posible realizar “cualquier cosa”.

El acelerado desarrollo tecnológico durante el siglo XIX, afectó los vínculos sociales, que dio paso a la individualización y al nacimiento de un arte autónomo. Las formas como intervino el capitalismo en estos cambios fueron dos: primero, en la relación que tenía la obra con su contexto (ya que la empatía es la posibilidad y la anticipación de persistencia en tiempo); y así mismo, intervino en el proceso de promoción, haciendo que la obra ocupará un lugar específico dentro del mercado. La inserción de la obra de arte en el mercado la dota de un valor utilitario, arrancando su esencia espiritual y concediéndole un valor cuantitativo, como parte de la secularización de la experiencia moderna; donde la fe hacia el progreso se impuso como nueva religión y sentido de existencia.

La política y la hegemonía del mercado en la cultura, redujo la creatividad del sujeto a elegir su posición dentro de la producción. En cuanto al arte, se encontró en la paradoja entre ceder o resistir a los acelerados cambios del capitalismo. Así, la revolución artística del arte moderno en occidente se llevaría en dos fases: la primera, en la creación de un discurso militante que sirviera como explicación de su función social. Siendo la segunda, el desapego de todo discurso, como una crítica que desembocó en la multiplicidad del sentido del arte y que modificó a la política y el orden natural de la sociedad. Para poder explicar la lógica de estas transformaciones y del nuevo modo de hacer política, debemos reflexionar sobre el proceso de institucionalización de la armonía, ya que el arte fue el medio de configuración y constitución de la realidad.

La vanguardia en relación al análisis histórico, se convierte en una ventana a los acontecimientos, la sensibilidad y el pensamiento que se dan en determinado espacio y tiempo. El devenir del arte no sólo es registro de estilos sino que, representa el modo de vivir y percibir su entorno. Por lo cual, la obra de arte dota de ciertos rasgos a las acciones tanto políticas, sociales y económicas; así, los conceptos de cultura que prevalecieron en la modernidad, sus definiciones estéticas e ideológicas estuvieron sujetas a las estructuras de producción. Este proceso provocó una mayor autonomía del arte pero también su atomización y distanciamiento con la realidad.

El acercamiento con la obra es una manera de apropiarse del mundo moderno, donde el estilo y la imagen son señales del dominio y la división de la sensibilidad en la sociedad. La invención del arte moderno y de su valor estético dependió del “nuevo personaje social”, o sea, de la genialidad del artista que representará una revolución y un tipo de historicismo de devenir en el arte. El artista emergió del sometimiento, transgresión y libertad respecto a los conformismos y el rigor de una disciplina academicista impuesta.

La protesta fue contra las bellas artes que pertenecían a esos “seres bastardos” e inclasificables, cuyas disposiciones culturales asociadas a un grupo social privilegiado; ocasionaron en el artista una profunda alergia e intolerancia hacia cualquier tipo de producción de la “alta cultura”, que provocó la necesidad de crear un arte banal y cotidiano. Entonces algunos advenedizos terminaron reproduciendo y sustentado un arte autónomo a las exigencias burguesas, representando lo que los hacía diferentes, asumiéndolo y reivindicándolo como parte de su identidad. Las grandes revoluciones artísticas por tanto, “aquí como en todas partes, nada tienen que objetar a un orden que los consagra, cuyas condiciones de existencia y disposiciones condenan a menudo a un ejercicio rutinario de la literatura y que tanto pueden engrosar las filas heresiarcas como las de los guardianes del orden simbólico” (Bourdieu, pp. 173). El arte vanguardista reestructuró al pasado en función de la renovación continua sin espesor ni proyección; ya que el pasado fue la profundidad constituida de presentes innumerables, unos sobre otros comprimidos. (Ortega y Gasset, pp. 59). Los artistas vanguardistas y militantes del tiempo, se levantaron en contra del romántico ideal de contemplación y lucharon por “la invención colectiva de la figura heroica del artista en la lucha, rebelde, cuya originalidad se mide en función de la incompreensión de la víctima o del escándalo que suscita” (Bourdieu, pp. 203). Las vanguardias marcharon contra la tradición, buscando un estilo propio que abandonara su papel de fiel representación de la realidad; del mismo modo que lo hiciera Baudelaire, al establecer las nuevas legitimidades del arte y la ruptura con los cánones dominantes de belleza.

La ruptura se dio en la percepción del tiempo, pasando de una contemplación a un ver efímero y acelerado. Por lo cual, lo temporal significó la renovación de estilos hasta estar totalmente distante a la realidad, a la vida y al mismo presente. Las vanguardias marcaron una época, al imponer un tipo de jerarquía de lo sensible que afectó lo económico y político. Entonces, la consagración de la cultura en el eterno presente dio origen a diversas tendencias, que convergieron bajo una jerarquía que determinaría lo caduco del valor utilitario de la obra, dependiente del tiempo y que dio pie a una posición privilegiada para las vanguardias, donde las artes del pasado quedaron sujetas al concepto de institucionalización.

La modernidad dividió la constitución de la humanidad en tres esferas: la ciencia, moral y el arte. Esto con la intención de especializar el conocimiento y desarrollar distintas cualidades que fueron; la cognitivo-instrumental, la moral- práctica y lo estético- expresivo (Santana, pp. 11). Su separación no significó que trabajaran de forma independiente, pero si fue un mecanismo de control y orden social, donde cada individuo dependiente del otro lo llevo a estar en constante conflicto. Por otra parte, la relación conflictiva de cada esfera delinea algunos aspectos de la modernidad de la siguiente manera¹³:

1. Económico: se basó en una productividad compleja y elevada por la técnica y la ciencia, las cuales determinaron los procesos de producción y distribución.
2. Organización social: la sociedad se ordenó según la producción económica (“se es lo que se hace”). Es el auge de la burocracia, donde la urbe se convirtió en el corazón de la modernidad y la sociedad de masas aparece como negación de la “élite”.
3. Procesos políticos: La política se profesionalizó con el surgimiento de la burocracia, ya que la razón fue la forma de legitimar la creciente violencia. Además, es el auge de “democracia” y el partidismo, como participación de las masas en la opinión pública.

¹³ Nos basamos en el texto de Muñoz, Blanca. (2005) *Modelos culturales. Teoría sociopolítica de la cultura*.

4. Procesos psicológicos ideológicos: La secularización del arte a través de materializar lo divino. El devenir de las masas quedó plasmado en metarrelatos, donde la obsesión por representar fielmente la naturaleza fue sustituida por su obsesión de abstraerla.

La sociedad moderna perdió su capacidad de invención, sufriendo la prolongación del placer sujetó a una “carta de seducción”. Esta existencia culminaría en una falsa democracia, ya que en su forma positiva, el individuo tiene la libertad de elección y acción. Así mismo, se buscó la homogeneidad de la opinión pública tendiendo al individualismo y donde desapareció la comunidad. El devenir de la humanidad orientado al futuro desembocó en el “bienestar” social y en este proceso, el sujeto perdió consciencia de sí y de su capacidad de reacción en un orden absoluto.

En la modernidad el proveedor del porvenir es el Estado; de ahí que, el bienestar de la sociedad se basó en la relación racionalizada entre, el Estado y el sujeto. Este “bien-estar” se concretizó en garantías materiales como el incremento en ingresos, la propiedad privada, protección de la salud, educación, vivienda, etcétera. El Estado como creador de este “bienestar” se constituyó como protector y regulador de los estándares de existencia, a través de establecer un puente entre los derechos políticos y socio-económicos, que dieron origen a la idea de “ciudadanía”, como productor y consumidor de la democracia.

Por otro lado, la vía para alcanzar la modernidad se caracterizó por la: contradicción, permutación, discontinuidad, aleatoriedad y exceso, que conformarían una verdad absoluta. En esta espera del bienestar y el continuo progreso surge el “malestar de masas” (Freud, 1930); que es el malestar a las grandes exigencias de las fuerzas productivas, donde al sujeto no se le permite satisfacer sus deseos y propias necesidades. La insatisfacción por el consumo y la prolongación del deseo desapareció los espacios donde el individuo podía recrearse, quedando absorto por el mercado y olvidándose de sí.

Los espacios urbanos son las “fantasmagorías” que describe Benjamín, en “Passagenwerk”; lugares de represión que el capitalista disfraza y crea como un espectáculo, que atrae la atención del individuo y controla su existencia. La reconstrucción de las ciudades, la invención de las grandes hazañas de los héroes patrios, conformaron la ilusión histórica más engañosa, asignándole lo material a la naturaleza y lejos de compensar al espíritu unilateral de los tiempos esta reacción estaba totalmente permeado por dicho espíritu (Buck. pp. 339). Así, la creatividad de las masas fue desplazada por las extravagancias de la modernidad.

En el libre mercado desaparecen las clases y emerge la sociedad de masas. Por lo que, continuando con Benjamín, la represión no nace en la industrialización, ya que la existencia del proletariado evidenciaba ese dominio y lucha entre clases. En la sociedad de masas desaparecieron las diferencias de modo superficial; que formo parte del objetivo de la nueva empresa capitalista, la idea de “democratización” de la cultura e incluso, en el campo de la política la aparición del ciudadano y de la opinión que ocultó la desigualdad de clases. En el “siglo de las masas”, se hace del mercado la utopía, donde la mayoría paso de ser “simples súbditos” a “ciudadanos”. La masa es todo y a la vez nada, donde la nada se masifica y se materializa.

Lo moderno es positivamente dominante, porque la razón es una forma de controlar a las masas, de imposición y adormecimiento de la conciencia para evitar la emancipación contra las políticas absolutistas; no obstante si alguien levantara la voz bajo la razón de la ley sería silenciada. La racionalidad como la voluntad de poder sobre la acción humana cambio la esencia de la historia, ya que la modernidad buscó la superación del pasado, de todo perjuicio y superstición en vías del progreso. De igual modo, la razón en función al capitalismo remplazó al sujeto por la máquina, logrando la secularización de las masas. El espectáculo a través de la cosificación del mundo engendró el culto a “lo nuevo” y funcional; donde lo nuevo no significó el abandono del pasado sino que fue determinado por la producción y distribución del capital.

Entonces, “lo nuevo” fue lo simultáneo, la acción mientras sucedía otra y que, llevó a la renovación continua de la tradición. Por esto, la modernidad es una contradicción en sí misma, donde se relaciona con su pasado a fin de oponerse de modo consciente a los antiguos “clichés”. Así, lo clásico puede ser moderno, en tanto represente un momento innovador que lo aproxime más a la perfección o bien, al progreso del hombre. La “ideología del progreso”, es para Castoriadis:

La búsqueda desenfrenada del absoluto, en la superación de los límites. El racionalismo, el desarrollismo y el progreso crecen sin fin. El progreso se va apropiando de la naturaleza por medio de la tecnología, siendo el punto de llegada la “modernidad” (citado en Fajardo, pp. 22).

La mecanización de la existencia consistió en la reproducción de simbolismos que reordenaron el tiempo y espacio, arrojando al individuo de su propia historicidad y donde lo único que puede suceder en este arrojamiento es el extravío del ser en la realidad, es decir, “buscándome a mí mismo en mí y no en otros”:

Es la tendencia al individualismo y la preocupación por el futuro. Tocqueville, dice que el individuo se mira a sí mismo y se considera aparte rompe la cadena de las generaciones, el pasado y la tradición pierden su prestigio: el individuo, reconocido como libre ya no está obligado a la veneración a los antepasados que limitan su derecho absoluto de ser el mismo el culto en la innovación (cita en Lipovetsky, pp. 93)

El “en sí mismo” es la materialización del espíritu humano, el narcicismo que imposibilitó el estar “con el otro”, reduciendo sus posibilidades de acción y la creación de su propia historicidad. El progreso impuso el olvido como voluntad y la memoria fue una alegoría al presente, surgiendo la necesidad de archivos, museos, monumentos, espacios que se convirtieron en dispositivos de poder para la reproducción y conservación de la memoria, “ese interés museográfico está consonancia con la sensibilidad posmoderna en busca de identidad y comunicación, poco apasionada por el futuro histórico, agobiada por la idea de las destrucciones irreversibles” (Lipovetsky: 27). Esta obsesión por conservar la memoria termino por ser una práctica del “pastiche”, que es el reciclaje híbrido y nostálgico del pasado.

Este sentimiento de nostalgia, reflejó la insatisfacción por la imposición de imágenes que constituyeron su identidad y que hicieron del pasado “un armario de antigüedades que sirve para crear objetos espectáculos, provocativos, excitantes y simulados” (Fajardo, pp.130). Así, los hombres del presente eran producto de la maquinaria industrial, del reordenamiento de la existencia en base al sistema capitalista y, como parte de la sociedad de masas, vivirían en el anonimato y olvido. La modernidad se acaba a sí misma, los nuevos valores que buscaron la armoniosa convivencia bajo la razón, se convirtieron en dictadores de la vida humana y la libertad del espíritu se materializó.

Lo moderno fue superación e innovación constante que desplazó la esencia estética de la humanidad; es así que, el fin de la modernidad fue la continuidad de esta contradicción que nació en las ideas ilustradas. Entonces, la modernidad en el capitalismo se emancipó del ideal ilustrado que buscó la revolución, y demandó la libertad y el progreso. La innovación moderna consistió en la ruptura con la tradición y en la creación de “nuevos mitos”. Precisamente, lo moderno como contradicción nació de la ilustración, la edad de la razón que ocultó la tiranía del poder gracias a la idea de soberanía; puesto que, con esta idea de soberanía se le permitió al sujeto administrar su vida privada pero no su participación en la vida pública.

Lo cual explica el surgimiento de obras en contradicción con la armonía y donde el sentido de la estética condujo a la conciliación y superación, el progreso y mejoramiento de la esencia humana. Es decir, antepuso a la razón sobre la sensibilidad y la autonomía del sujeto. Esto nos lleva al primer paso que dio la modernidad para hacer de la cotidianidad lo sublime y, en esta ida y vuelta .entre dos experiencias que se complementan, la tradición y lo nuevo, abordaremos algunos elementos que llevaron al vivir en el eterno presente.

2.1.1. El ensueño moderno entre lo bello y lo sublime.

Los ilustrados especularon sobre las dos formas de conocimiento clásicas sobre la realidad: la primera era “la opinión” o bien, “la posibilidad de pensar” y la otra; que sería base de la modernidad, la “razón”, es decir, “la posibilidad de transformar”. La “posibilidad de pensar”, es el conocimiento determinado que correspondió con la disposición que tenía el sujeto hacia su cultura. Por otro lado, “la posibilidad de transformar”, consistió en la capacidad reflexiva para apropiarse y adaptar estas determinaciones o conocimientos inmediatos. Aunque eran distintos tipos de acercamientos a la realidad, su síntesis era un tipo de saber “reflexivo, crítico y transformador”. De esta unión partirían los ilustrados para construir una ética universal; puesto que, el conocimiento surge como una síntesis entre la pura experiencia sensible y la razón como prejuicio impuesto a ésta.

El conocimiento universal de la ilustración, además de depender de la razón también necesitaba de la sensibilidad y de la experiencia que es un acercarse al objeto por medio de la intuición. El imperativo del racionalismo moderno fue el pensamiento ilustrado, ya que para los fines del capitalismo era un saber que no le permitía establecer un “orden”; así, en la modernidad el papel del conocimiento subjetivo fue relegado al prejuicio e insustancialidad como antagónico a la realidad. En el “siglo de las luces” el artista era autónomo, libre y visionario; partía de la idea que todo conocimiento de la realidad se basaba, tanto en lo sensitivo como en lo racional, siendo la idea de la universalidad la base de las diferentes corrientes y manifestaciones artísticas.

En cambio, la modernidad atomizó al sujeto, lo despojo de su sensibilidad y anuló el ideal de la universalidad, beneficiando al desarrollo tecnológico y capitalista. En cuanto a la autonomía del artista aisló su voluntad en su propia persona; así, la autonomía ya no fue ser libre y trascender sino indiferente y aferrarse a su presente. El arte bajo la razón se despojó de toda experiencia, dejó de percibir a la naturaleza y de transformar el sentido de la vida misma.

En la ilustración la percepción de la forma fue vital para el conocimiento de la realidad, sin embargo, para el arte moderno la forma era el absoluto. Para el ilustrado, la sensibilidad como parte del juicio crítico era la condición del bien humano, ya que permitía su perfeccionamiento. Para Kant el juicio de belleza era la facultad basada en el placer y la intuición, para el conocimiento universal mediante un juicio puro y desinteresado porque:

Hablará, por lo tanto, de lo bello, como si la belleza fuera una cualidad del objeto y el juicio fuera algo lógico, aunque sólo es estético y no encierra más que una relación de la representación del objeto con el sujeto, porque tiene, con el lógico, el parecido de que se puede presuponer en él validez para cada cual (Kant: 110)

Para Kant, la subjetividad es un elemento necesario para el conocimiento y la elaboración de un “juicio crítico”; donde el mismo juicio sólo es posible gracias a la intuición inteligible y que posibilita al sujeto para experimentar dos tipos de complacencias, lo bello y lo sublime. La percepción de la belleza hace de lo subjetivo un tipo de lógica; que parte de la experiencia y de la reflexión “a priori” para hacer una síntesis entre lo sensible y lo intelectual, ya que:

El arte bello, en cambio, es un modo de representación que por sí mismo es conforme a fin y, aunque sin fin, fomenta, sin embargo, la cultura de las facultades del espíritu para la comunicación social. Lo universal confiabilidad de un placer lleva ya conmigo en su concepto, la condición de que no debe ser un placer del goce nacido de la mera sensación, sino de la reflexión, y así, el arte estético, como arte bello, es de tal índole que tiene por medida el juicio reflexionate y no la sensación de los sentidos (Kant, pp.211)

Entonces para Kant, el juicio de lo sublime era la superación de los grandes obstáculos, “somos superiores a la naturaleza dentro de nosotros” (Fajardo: 57). Así mismo, Kant, pensaba que lo sublime se conocía a través de la reflexión y el asombro perfeccionando lo humano. Por su parte, Edmund Burke, coincidió que, el conocimiento de la belleza se daba por los sentidos del humano pero no así lo sublime. A partir de esta contradicción, entre lo bello y lo sublime, la modernidad logró hacer una abstracción de la naturaleza y por medio del asombro consiguió la manipulación de las masas y del miedo, el control del inconsciente.

En la ilustración, la educación estética como la moral, determinaron una serie de normas que debían ser aprendidas para perfeccionar la condición humana. De ahí que Burke aseguró que lo sublime surgía del miedo, ya que con ello se lograba el sometimiento del hombre al perfeccionamiento. La estética ilustrada se situó en una síntesis armónica entre: la intuición sensible y la intuición intelectual. En esta etapa se replanteó el sentido del gusto y la universalización de la experiencia estética, donde la imaginación era la fuerza que lleva al individuo a actuar, construir y crear para la emanciparse. Entonces, la razón, según Baudelaire es la “Reina de las Facultades”, la que crítica, construye e inventa mundos nuevos y maravillosos.

La modernidad se benefició de lo sublime sobre la belleza como poseedor del placer y pena. El capitalismo también se apoyó de estos dos estados del “displacer y placer”, ya que la industria requirió de los deseos para que el sujeto se subordinara a las tecnologías que podrían satisfacerlos. El grupo en el poder (el capitalista) a través del ensueño hizo posible lo imaginable, manteniendo al sujeto en un estado de insatisfacción y consumismo continuo. Por lo cual, lo sublime se convirtió en la base para el juicio estético; siendo el principal problema, tratar de hacer visible lo absoluto y abstraer la naturaleza. Pero al no poder representar lo absoluto, “el artista buscó hacer evidente que existe, a través del ser inhumano estético, es habitar las otras realidades invisibles, son la fantasmagoría” (Fajardo, pp.61).

Lo sublime fue la infinitud de silencios y representaciones, cuyas imágenes pueden ser aquello que no se haya en lo natural. Por ello, la capacidad de asombro y veneración en el objeto se materializó en producciones culturales; es decir, que el “asombro” fue producto de una construcción moral y universal: “de un modo u otro nuestra naturaleza nos induce (bien lo saben los cielos) a no admirarnos por los riachuelos, por cristalinos y útiles...” (Longino en Danto, pp. 205) En función del capitalismo lo sublime es la expectativa del sujeto, por la mercancía y el espectáculo, fenómeno que representa el encantamiento del hombre por la “moderna urbe”.

2.1.2. La ciudad del encanto.

*Para el flâneur su ciudad ya no es su patria,
sino que representa su escenario.*

Walter Benjamín.

A inicios del siglo XX, en el corazón de cada nación se construían grandes ciudades con edificios porosos, transparentes y luminosos que revolucionaron la cotidianidad y la percepción del sujeto, sometiéndolo a la paradoja entre aceptar y rechazar lo nuevo. Las nuevas tendencias arquitectónicas influenciadas por el funcionalismo racionalista y el organicista, irrumpieron con la tipología clasicista: “Una ciudad construida de las últimas conquistas de la racionalidad instrumental y con las estructuras monopolistas económicas burguesas, lo que desemboca en aglomeraciones caóticas cuyos resultados fueron la cosificación y la enajenación del ser humano” (Lipovetsky, pp114). Las máscaras, estuches y ornamentación desaparecieron, la función se hizo visible y esta nueva sensibilidad penetró en las experiencias cotidianas de la sociedad, es decir, en el inconsciente colectivo “Hoy no es trasponer sino transparentar” (Buck, pp. 323).

Las sociedades que habían sobrevivido a la guerra, reconstruían sus hogares sobre las ruinas y amargas experiencias para el consuelo de las pérdidas que habían sufrido; y los nuevos Estados, inauguraban instituciones para la refuncionalización de las naciones. Con estructuras de hierro y grandes vitrales se buscó abandonar el pasado trágico para la plenitud del individuo y así, la urbe se convirtió en el corazón de la modernidad. En su obra “Passagenwerk” Walter Benjamín, evidenció el trabajo de la maquinaria capitalista, que por medio de la industrialización y la reactivación de los poderes míticos encantaba al mundo social bajo la razón: “la nueva naturaleza de la industria cultural generaba todo el poder mítico para un simbolismo universal” (Buck, pp. 281). Los campos fueron abandonados en búsqueda de una vida mejor, habitando las estructuras blandas y las grandes avenidas que invadían a la ciudad.

La modernidad a pesar de negar a la tradición no dejó de hacer uso de las mitologías, sino que las actualizó, donde la renovación del mito engendró deseos inmensurables, imposibilitando a las masas de su adueñamiento e hizo de lo mundano algo divino. Para crear verdades que trasciendan y se vuelvan absolutas; el procedimiento es el mismo, del mito a la naturaleza y de la naturaleza a la historia, una forma de “reconciliar” a las sociedades con su pasado, a través de una memoria que lo aniquila. La restauración de la urbe hizo que el inconsciente de las masas olvidará su pasado reactualizándolo y dirigiendo sus expectativas hacia progreso.

La ciudad es el espacio donde el individuo va abandonando su pasado, es la eterna juventud que se levanta sobre las ruinas y las falsas promesas de esperanza. Las fábricas buscaron agilizar el trabajo del hombre, haciendo de la tecnología una extensión de sí “Simultáneamente al crecimiento de las grandes ciudades se desarrollaron los medios para arrasarlas hasta sus cimientos. ¡Qué visiones del futuro son evocadas así!” (Buck, pp. 345). Así, la industria se presenta como un horizonte hacia el futuro; el paisaje industrial-urbano es la experiencia efímera, llena de objetos maravillosos y asombrosos, dejando al espectador absorto y sometido al continuo consumo de estos.

Para que el sujeto pueda soportar las exigencias del mercado, es adormecido, a través del ensueño de su espíritu accionista y del desplazamiento de su experiencia por la razón absoluta para preservar el orden. Para Benjamín, el ensueño moderno se sostiene gracias a las estructuras blandas y transparentes; de los distractores publicitarios y de los grandes boulevares, para que el transeúnte sea un átomo sin cualidades.

Comencé a darme cuenta que el reino estaba construido sobre su novedad, y sobre su futuro brillaba una estrella moral. Se me revelaba, así, como tiernos transitorios, como agentes del destino ligado de algún modo a mi sensibilidad. Finalmente caí en la cuenta de que tenía la iniciación de lo modernos. (Benjamín en Buck, pp. 285)

El mundo moderno estimulaba la vida privada a través del control de los espacios, inauguraba museos, parques, teatros, lugares que buscaban hacer de los momentos de convivencia, algo esporádico. Grandes espacios, demasiado ruido, muchos distractores visuales tanto que consumir y poco tiempo, era la existencia de la masa y la constante vigilancia no permitía la conspiración revolucionaria. Uno de los objetivos de Benjamín, en su obra inacabada "Passengerwerk", era transformar las representaciones de la modernidad en imágenes dialécticas, cuya finalidad no es la destrucción del sueño moderno sino el hacer consiente al individuo de sus posibilidades de apropiarse del ensueño mismo.

Recrear imitativamente la realidad tecnológica, es el modo en el que el humano se apropiaría de lo moderno y ejercería una fuerza emancipadora, logrando que:

...las calles sean la morada del colectivo. El colectivo es una esencia eternamente agitada, eternamente en movimiento que entre las fachadas del edificio soporta, experimenta, aprende y siente tanto como el individuo en la protección de sus cuatro paredes. Para este colectivo, las placas deslumbrantes y esmaltadas de los comercios son un adorno de pared tan bueno y quizá mejor que para la burguesía un óleo en el salón. Los muros con el defensa da fficher son pupitre, los kioscos de periódicos sus bibliotecas, las estafetas sus bronces, los bancos su dormitorio, y las terrazas de los cafés balcones desde los que, hecho su trabajo, contempla sus asuntos domésticos (Benjamín, en Buck, pp. 293)

Los espacios son un contenedor de experiencias pasadas y presentes, por tanto son parte del individuo y éste debe apropiarse de ellos. Sin embargo, en la modernidad los espacios se caracterizaron por su racionalidad y funcionalidad, en ellos no estaba permitido el error, porque "se resuelven problemas con la cabeza, sentados pasivamente, aprendiendo hacer sin pistas visuales" (Buck, pp. 291). Por ello, el Estado edificó instituciones que vigilaron la cotidianidad de las masas; suprimió su acción e implantó pensamientos absolutos; por medio del arte y la propaganda. Así; "el método de la pintura impresionista, en el cuadro se compone yuxtaponiendo un túmulo de parches de color, sería entonces un reflejo de la experiencia que ya se ha vuelto familiar para el habitante del gran ciudad". En el sueño capitalista no había diferencias de clases, el mercado se encargó de satisfacer todo tipo de demanda.

La sociedad de masas se guiaba bajo los deseos del mercado; el sentido de la vida en la ciudad transcurría entre lo material y transitorio. Los deseos que antes eran sólo sueños, veían la posibilidad de hacerse realidad en el progreso y el bienestar. Esto constituyó la realidad del habitante de la ciudad, de los espacios abiertos y los monumentos de tiempos memorables que nunca se repetirían. Las construcciones jugaron con el subconsciente, sus fachadas ocultaron la novedad y la verdadera estructura de aquellas instituciones modernas. La arquitectura albergó a las masas entre sus pasajes, jardines, museos, e interiores de apartamento; así, lo moderno se presentó como el descubrimiento de lo nuevo en lo nuevo.

El capitalismo hizo uso de las grandes construcciones, que se convirtieron en los arquitectos y dueños de las masas. Así, las construcciones jugaron un papel importante en el proyecto modernizador, como contenedores de la vida cotidiana fueron mecanismos de opresión y control del cuerpo social. El ensoñamiento de lo moderno consistió en la construcción de edificios como pasteles, cuyo deguste es momentáneo, un placer efímero que deja insatisfacción y el deseo por ser consumirlos. La arquitectura del ensueño y los espacios de tiempo temporal controlados por la industria fueron el medio de sometimiento y dispersión de las masas, llevando al ensimismamiento o bien, narcicismo.

2.1.3. El narciso de la modernidad.

La superficialidad de la urbe se interiorizaba en el individuo, sus construcciones crearon una obsesión por el “yo”; es decir, el constante deseo por lo auténtico como la revelación del ser y su superioridad. La personalidad también es una mercancía que se debe producir, renovar y perfeccionar, pero que es sometida a las exigencias de lo innovador. El cuidado de la vida privada fue prioridad, ya que la intimidad era el límite de la moral moderna y se ocultaba en las apariencias y las relaciones de “cliché que son la: “Defensa frente al exterior o fascinación ante la muerte, el mimetismo no consiste tanto en cambiar de naturaleza como de apariencia” (Paz, pp. 49)

La interiorización es lo que Lipovetsky llama narcicismo, ya que no es un autoconocimiento sino un apasionamiento con el "Yo". El narcicismo, se convirtió en la actitud moderna para el mejoramiento de la naturaleza humana. Sin embargo, en la vida social debilitó la capacidad de jugar, entendiéndose el juego como la creatividad colectiva, donde las reglas son conocidas por todos, hay una libertad de códigos y el azar es la finalidad del juego. Sin embargo, el capitalismo impuso el juego de transacciones monetarias, donde se busca obtener la mayor ganancia y las reglas las impone el mismo mercado. Esta nueva forma de socializar impuso un tipo de civismo superficial, que a consideración de Lipovetsky, son las "máscaras" que utilizan los individuos que no permiten una verdadera intimación con el otro.

El poder del horror fue un tipo de máscara, ya que esta apariencia ocasiono una sensación de miedo, que surtió efecto en la vida urbana como en las manifestaciones de violencia, el anonimato y la exclusión. Esto beneficio al capitalismo para el efecto de sus instrumentos de poder, ya que el miedo hizo a las masas algo fácil de destruir y construir. Así, en la modernidad, esta atmosfera de temor llevo al individuo a cuidar de su intimidad e hizo de las relaciones sociales algo débil y superficial; ya que "el proceso de personalización no elimina los códigos, los descongela, a la vez que impone nuevas reglas adaptadas" (Lipovetsky, pp. 66).

Lo auténtico como hábito, fue una estrategia de control y homogeneidad del cuerpo social; en su búsqueda, el individuo tuvo la necesidad de reproducir su personalidad y perfeccionarla, que derivó en el desgaste de la creatividad humana. Entonces, la personalidad del sujeto la conformaron el conjunto de elecciones anónimas del menú que le presentaba el mercado y el comfortable repliegue de su gesto íntimo, haciendo del "otro" un desconocido. Esto disminuyó el sentimiento de pertenencia a una comunidad, ya que el espectáculo distrajo al sujeto, al ser "una manifestación demasiado exuberante, un discurso demasiado teatral no producen efecto de sinceridad, la cual debe adoptar el estilo "cool", cálido, y comunicativo... neurótico" (Lipovetsky, pp. 66)

En la modernidad el sujeto desarrolló el complejo de narciso, con el fin de objetivar su ser y su sensibilidad. El moderno narcisista no consiguió conocerse a sí mismo sino encerrarse en sí, y mostrarse indiferente por el otro; siendo la discreción una forma de protección de su espiritualidad. La discreción y lo privado fue la aprensión del sujeto a las apariencias, lo alejaron de la escena pública; convirtiéndolo en un objeto que ensimismado es fácil de engañar, de atraer y abstraer. Entonces, el ideal ilustrado donde la perfección del humano posibilita su convivencia con los otros, fue trastocado por la modernidad, sometiéndolo a la contradicción misma del imaginario romántico.

2.1.4. El imaginario romántico contradicción de la modernidad.

El mundo romántico es producto de la imaginación de la libertad de concebir y construir la realidad, la autonomía del sujeto y por tanto, el origen de la revolución:

La imaginación ha enseñado al hombre el sentido del color, del contorno, del sonido y del perfume. Ella ha creado, al comenzar el mundo, la analogía y la metáfora. Ella ha compuesto toda la creación y con materiales amasados y dispuestos siguiendo reglas cuyo origen no podemos encontrar más que en lo más profundo del alma, crea un mundo nuevo, produce la sensación de lo nuevo (Baudelaire en Fajardo, pp. 65)

La ilustración universal y progresiva se acercó a lo absoluto, a través del uso de la metáfora como un discurso sensible y racional. Así, las diferentes manifestaciones artísticas en auras del siglo XX, pusieron sus esperanzas en la poesía para la reivindicación del ser y en esta “espera” apareció la “pulsión del yo”; que fue la búsqueda por la unidad apoyada de la visión estética del mundo. El sujeto pretendió conocer el mundo de una sola forma, sin perder su autonomía y sensibilidad como ser único; irremplazable al ser parte de un todo, de un universo; cada fragmento, pieza, individuo, constituían la existencia autónoma.

El mundo romántico se edificó sobre el conocimiento subjetivo; el arte era apertura al mundo y cada obra tenía su valor en sí misma. En este sistema abierto, la modernidad se presentó en sentido opuesto al romanticismo, ya que se confrontó el arte puro y desinteresado (según el romanticismo), interpuso la razón como crítica a esta realidad y el valor de la obra dependió de su utilidad. Sin embargo, a pesar de ser negación al romanticismo, constituyó el sentido de lo moderno para dar origen a nuevos estilos que perpetuaron su existencia. El mundo moderno se edificó en tres grandes mitos: “la idea del paraíso perdido, la búsqueda de la armonía y al reino de la nostalgia por la edad de oro”. (Fajardo, pp.71).

Por ello, la obra artística en lo moderno representó la idealización heroica del pasado, y ante esta construcción, se retornaba al principio fundamental de la estética clásica: lo objetivo en cuanto que el arte imitaba la vida y por ello, debía decir la verdad acerca de la vida. Entonces, “la finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento; los procedimientos del arte son el de la singularización de los objetos, y el que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción”(Lodge, pp.10). Así, la estética en la historia moderna decía Stephen Dedalus (Lodge, pp. 8) no era “una pesadilla de la que el escritor intentaba despertar, sino un proyecto en el que le entusiasmaba participar”.

En el siglo XX, el apego de lo sublime en arte y el desprecio a la belleza, simbolizó la alineación de las masas. Del mismo modo, el artista moderno asimilaba la nueva realidad y asumía su papel de creador de nuevas interpretaciones del mundo. El auge del capitalismo dio preponderancia a la razón sobre sensibilidad, se pasó de un arte “melancólico” al flemático. Lo flemático se entenderá como el gusto por algo artificial y difícil de entender; que imposibilitó una verdadera experiencia estética, a partir de que el individuo dejó de contemplar ante lo mostrado y quedó absorto por la extravagancia del tiempo presente. Así, el asombro y veneración fueron momentos efímeros que negaron el autoconocimiento de la realidad desde la experiencia.

Danto decía que: “descubrimos que no somos inteligencias puras sino criaturas de sentimientos y no simplemente de sentimientos sino de sentimientos poderosos, como la veneración y el asombro” (Costelo, pp. 218). La modernidad como contradicción inauguró la posibilidad de la sacralización del arte, que según Danto, estaba desprovista de contenido y sentido. Esta “cualidad” permitió la presentación de un contenido, la preferencia por la forma y la interiorización de los nuevos cánones estéticos; donde lo sublime en el arte no fue la creación de objetos maravillosos, sino la creación de un pensamiento “más allá” del objeto. Por lo tanto, la subjetividad al ser “la conciencia, esa ventana que repentinamente se abre a un pasaje soleado en plena noche del no ser.” Nabokov (Fajardo, pp. 222)

La estética como conocimiento de la modernidad nos permite entender el funcionamiento de los mecanismos de control, de los que se ayudó el capital para difuminar lo irracional, reflexivo y creativo del ser humano. Es así, como se ha hecho un acercamiento a la configuración de la experiencia moderna, de los pasos que dejan entre ver la renovación de la tradición, inaugurando la eterna paradoja del presente. Hasta este momento se hizo una descripción del “discreto encanto” de la modernidad europea; más la tendiente expansión del capitalismo trascendió fronteras llegando al “nuevo mundo”. Por lo cual, daremos inicio a la descripción de lo moderno en la periferia, no como una modo de vivir sino con sus propias experiencias que dieron origen a un tipo de modernidad híbrida.

3. DESCENTRALIZACIÓN: LA MODERNIDAD LATINOAMERICANA.

Los debates respecto a la modernidad latinoamericana se han diversificado, sin embargo, para la presente investigación retomaremos aquellos que han abordado el cómo fue el despliegue de la posmodernidad en la periferia: hay quienes entienden al presente como el triunfo del capitalismo, tras el fracaso de la modernidad ilustrada; así mismo, hay quienes ven en la sociedad del presente la reproducción de las formas de cultura de la modernidad. Ambas afirmaciones, se basan en el fracaso de las promesas democráticas para el bienestar social, y elaboran una crítica a la dispersión de la conciencia para la hegemonía del poder. Lo cierto es que, a causa de esa maquinaria progresista vivimos en un estado de incertidumbre, envueltos en la paradoja de lo continuo y en el sin sentido de la existencia.

Una posibilidad para comprender a la posmodernidad, es el repensar a la modernidad como el despliegue de la misma. Al concepto de “modernidad” se le adjudicaron diferentes significados: desde una nueva forma de gobernar, un tipo de organización económica (la capitalista) o bien, la racionalización de la sociedad. Sin embargo, la experiencia moderna es algo más; es la transformación del sentido de una época de sus ideas, instituciones y discursos. Expondremos algunas de las distintas posturas críticas que han reflexionado respecto al fenómeno de la modernidad¹⁴: la primera es el neoconservadora; esta corriente observa en la modernidad, el origen de la pérdida del sentido de las comunidades tradicionales, debido a la alienación de las masas al mercado, la burocratización de la política y la secularización de la existencia. Ante este panorama, la propuesta que formula Daniel Bell- uno de sus exponentes-, es el preguntarse ¿qué normas pondrían fin o nivelarían estas exigencias del orden técnico y económico?.

¹⁴ Según José Joaquín Brunner, 1992, pp. 77-88

Otra postura, es aquella que descubre en la sociedad del presente la intrascendencia de lo moderno, es decir, la superficialidad del desarrollo de la humanidad en base a operaciones que vacían a la cultura y liquidan la proyección social; la cual denominaremos, “posmoderna”. Su propuesta es deconstruir los modelos culturales impuestos, para la creación de un espacio donde converjan las distintas formas de cultura. Por otro lado, está la corriente “interna” o “reflexiva”, cuya propuesta es re pensar los ideales originales del proyecto moderno, para establecer las medidas que lleven a su auténtica forma y posibiliten, la convergencia de diferentes realidades históricas.

Por último, tenemos la “liquidez de la modernidad”, entre los autores representativos están Zygmunt Bauman y Frederick Turner; quienes postulan, que el fracaso del proyecto de la modernidad, se debió a la transitoriedad y fugacidad de las instituciones de poder. Así, el término “líquido”, es una metáfora del como las masas se adaptaron a los moldes impuestos por el poder, y acusan a los medios masivos de la dispersión del pensamiento y acción del individuo. Añadimos a estas posturas, la reflexión de Néstor Canclini en su texto *Culturas híbridas* (1989) donde nos dice que:

la incertidumbre acerca del sentido y el valor de la modernidad deriva no sólo de lo que separa a naciones, etnias y clases, sino de los cruces socioculturales en que lo tradicional y lo moderno se mezclan (pp.72).

Es decir, la modernidad en Latinoamérica, dependió de los enfrentamientos entre las sociedades pre-modernas (indígenas, hispanistas, migrantes), que causo el extrañamiento e imposibilidad de crear una identidad propia. De ahí que, el reflexionar de los modos de la modernidad en la periferia tiene como finalidad, descentralizar la visión eurocentrista y descubrir, la especificidad de la modernidad latinoamericana. En este capítulo se abordará la experiencia moderna hilando las distintas formas de ser en la reconfiguración de la realidad como la “*transitoire, le fugitif, le contingent*”¹⁵.

¹⁵ Traducción: “transitorio, lo fugitivo, lo contingente”, extracto de la obra *El pintor de la vida moderna*, de Charles Baudelaire.

La expansión capitalista, forzó el desplazamiento de la modernidad europea hacia la periferia, llevando consigo: la industrialización, la secularización, la urbanización y la democratización de los Estados; que dieron pie a nuevos cánones estéticos y éticos afectando la cotidianidad de las comunidades tradicionales. A pesar de esta occidentalización de la cultura latinoamericana, la modernidad no fue homogénea, ya que dependió de la adecuación de las diferentes tradiciones al capitalismo. Lo cual, llevó a la explosión de múltiples formas de vivir lo moderno, que correspondieron al pasado de cada comunidad y a los intereses de las instituciones de poder (el Estado, el gobierno y sus organismos).

Las estrategias de adecuación para la encarnación del mito progresista, nos permiten entender el fenómeno de la modernidad que se dio en la imitación y apropiación, de algunos estilos y valores sin pretensión de ser apropiados. La estrategia de la imitación (específicamente las instituciones de occidente o norteamericanas) contribuyó a la emergencia del Estado- nación, que adquirió el papel de protector contra lo extraño; por medio del imaginario nacional, para crear vínculos de dependencia del ciudadano respecto al gobierno y al capitalismo. Esto resulta importante, ya que la “identidad nacional” como inclusión de culturas subalternas, permitió legitimar las medidas de violencia a través de la idea de “democracia”, es decir, el acceso de las masas.

El proyecto nacional incorporó a las diversas comunidades en un “todo”, que era el Estado; así también, estas comunidades impregnaron algo de su imaginario a las definiciones oficiales de la identidad. Esta “incorporación” y homogenización social fue una de las diferencias respecto a Europa, donde para la sociedad latinoamericana la diversidad cultural fue vista como una amenaza a la centralización del poder, no así, para occidente, donde lo heterogéneo era un factor para el desarrollo económico. La nación contenía un imaginario de su futuro, los gobernantes hablaban de un proyecto progresista donde fuera posible la convivencia entre todas las razas, culturas y etnicidades bajo un sentimiento de prosperidad:

Ningún pueblo, ni ningún continente viejo o nuevo pueden elegir su destino por separado. La más leve onda del mar de la Historia contemporánea agita con su movimiento el porvenir de los pueblos y decide su suerte o su desgracia. (Gonzalo Arango *Primer Manifiesto Nadaísta*, 1958)

Durante el siglo XX, la política encontró en la producción intelectual y artística, un medio de control en la distribución de la sensibilidad nacional, para el ocultamiento de la desigualdad social y la difusión de la creencia del libre acceso gracias a la democracia. Para la asimilación de esta creencia, al artista se le consigno el deber de representar el destino nacional, dirigiéndose y dominando la sensibilidad de la multitud. Aun, cuando algunos artistas llegaron a ser un agente de la revolución, quienes fueron incorporados en el gobierno jugaron el rol de “legitimador”, ocupándose en la necesidades del Estado y la consagración del futuro de la nación, lo cual acrecentó su distancia con la sociedad.

El papel de la cultura, en el proyecto de modernidad dependió de tres puntos esencialmente: el primero, el capitalismo como totalidad constitutiva de las relaciones sociales; el segundo, su codependencia con las instituciones y finalmente, el devenir del proyecto nacionalista. Esta unión, política y cultura, se reprodujo en la sociedad de dos formas: por un lado, conservando parte de las costumbres de pequeñas comunidades; y por otra parte, al implicar a los procesos institucionales, donde la cultura legitima funcionó como poder opresor, al determinar los modelos de comportamiento de las “masas”:

Entre lo alto, entre la clase ilustrada, la cultura se conecta hacia fuera y se alimenta desde allá; mientras que, abajo, la cultura es vivida por la mayoría como comunicación oral y local ligada conoce halla a los ciclos de la vida cotidiana, a la parroquia, y la trasmisión orgánica de los relatos, creencias y valores del grupo comunitario (Brunner, 1996, pp.310)

En este sentido, la cultura se convirtió en una máquina de ideologías que fueron consumidas por las masas. El Estado utilizó la sensibilidad de los individuos para difundir la identidad nacionalista a través de la reconstrucción del pasado y de la comercialización de ídolos, creencias, discursos, emblemas y símbolos patrios que se convirtieron en instrumentos de la economía política.

Por ello, los roles culturales de la vida cotidiana al ser supeditados a las reglas del mercado, se separaron de la ética con respecto al otro. Los productores y consumidores se multiplicaron; siendo partícipes de la transformación social, económica y técnica en los tiempos modernos, formando circuitos de distribución y clasificación de la cultura (la alta, media o baja). Según Canclini (1989, pp.79), de los años treinta a los cincuenta las sociedades modernas en Latinoamérica mostraron una fragilidad progresista, llevando al desgaste de las relaciones artísticas y sociopolíticas. La fragilidad que se dio en el campo artístico fue el sometimiento de su acción social a las instituciones de poder; así, mientras mayor fue la cercanía entre el arte y la política, más se debilitó la democracia. En la periferia, el arte reflejó los fundamentos de la modernidad: uno, lo nuevo como valor hegemónico y reordenamiento del presente; y dos, el mito de la revolución como garantía de un futuro “mejor”. En el caso de México, el proceso de institucionalización, consistió en la objetivación del movimiento revolucionario; es decir, el Estado utilizó el mito revolucionario para solventar la realidad social entre de la miseria y desigualdad. En este relato se admitieron retrocesos parciales que se dirigían hacia un desenlace epifánico. Así, el Estado no sólo fue el proveedor de bienes materiales sino también, de pensamientos; logrando integrar a las masas en una historicidad progresista, en una memoria triunfal (*Raza cósmica*) y en un lenguaje nacionalista.

Es el nuevo orden que arroja a la sociedad de masas a “un remolino de desintegración y renovación perpetua, de conflicto y contradicción, de ambigüedad y angustia” (Berman, citado en Brunner, 1996, pp.314). Siguiendo con Marshall Berman responde:

Ser modernos es encontrarnos en un entorno que nos promete aventuras, poder, alegría, crecimiento, transformación de nosotros y del mundo y que, al mismo tiempo, amenaza con destruir todo lo que tenemos, todo lo que sabemos, todo lo que somos. (pp.316)

La representación que se hizo de la revolución fue la de un paraíso, donde se realizaba la utopía del progreso y en ella, se forjaba a la Nación del futuro. Esta representación fue una labor que se les adjudicó a los artistas.

El Estado para la creación de una nueva nación, reunió toda la tradición constructiva, la vanguardia artística fue institucionalizada y la metrópoli se convirtió en el corazón de la nación, ya que la ciudad es donde se inventa, extiende y reproduce la modernidad. Por otra parte, la principal tarea de las vanguardias, fue la construcción de una lengua nacional y de los mitos fundadores. Entonces, el arte en la modernidad mexicana fue el militante regenerador de la humanidad; su libertad de creación no dependió de su propia voluntad; sino de la voluntad del “pueblo”, al asumir la tarea de reforzar y homogenizar la identidad nacional.

El nuevo paisaje impacto sobre las costumbres en las formas de hacer y difundir la cultura, cuyo sentido quedó a cargo de las instituciones. Este circuito sólo fue posible en la metrópoli debido a su carácter peculiar de vida civilizada, que impuso en las sociedades tradicionales y fijó las fronteras territoriales de lo moderno. Por otro lado, la ciudad también denunció a lo moderno, en ella las masas buscaron en las estructuras blandas su pasado. Por su parte, el *flanear*, desapareció en la “masa”; fue el “mirón” hundido en la escena urbana y que es constantemente vigilado.

La influencia cultural de la civilización europea en la modernidad latinoamericana, se debió a la imposición de la novedad desde el nivel más elemental de su propia estructura histórica, creando un tipo de modernidad híbrida. Sus efectos, constituyeron esencialmente dos modos de vida: la posible, que se vive dentro de los límites de las exigencias del mercado; y la indecisa, sometida a la constante actualización de mitos y tradiciones. Cada una, dependió de una serie de condiciones culturales que pueden considerarse constantes y que son¹⁶: el *humanismo*, que tiene su origen en el triunfo de la técnica y de la razón sobre el misticismo natural. El *racionalismo*, es la reducción de lo humano al desarrollo instrumental del mundo. El *urbanismo*, es el papel de la “gran ciudad” como el espacio donde se llevó a cabo la re funcionalización de lo tradicional y la práctica democrática.

¹⁶ Basados en la tesis de Bolívar Echeverría, *Seminario La modernidad: versiones y dimensiones: Modernidad y anti-modernidad: el caso de México*.

Para Walter Benjamín, la ciudad era “la discreta y poderosa carcajada de la memoria”, discreta como la sociedad burguesa y burlona por nuestra ingenuidad ante un paisaje impetuoso y extravagante. El diseño de la ciudad se caracterizó por ser transitoria, tanto en lo espacial (el automóvil, el tren) como en lo temporal (las inauguraciones, las construcciones); ambas condicionadas a la funcionalidad de la máquina. Así mismo, la arquitectura como la moda reflejaron lo efímero y caduco de las generaciones, debido a las falsas expectativas respecto a las promesas del bienestar. Estas promesas conformaron al “*progresismo*”, que posible siempre y cuando, el presente se encuentre rebasado por sí mismo.

El progreso favoreció al consumo masivo como el vago intento de las masas por compensar sus deseos; sin embargo, este anhelo llevó a un estado de neurosis o bien, un “malestar de masas”¹⁷. Expropiado de su presente, el hombre se encontró carente de creatividad para inventar y construir su realidad; así mismo, el *individualismo* fue un modo de relacionarse, donde la intimidad es apreciada y protegida con máscaras que ocultan al verdadero ser. Este es el hombre moderno y el “flaneur” de Baudelaire, quien recorre la gran avenida incapaz de captar la fugacidad de la existencia.

Estas fueron las condiciones que determinaron el sentido de lo moderno, y cuya síntesis originó dos tipos de realidades: la tradicional, es decir, la cultura natural que se conservó y continuó practicándose en la cotidianidad de las mismas comunidades. Y la de oposición, donde la autonomía del individuo quedó subordinada al desarrollo del capitalismo y dio origen a la sociedad de masas. Además de estos factores, la diversidad cultural en Latinoamérica cambió el sentido de la modernidad, quizás la única constante tanto en el centro como en la periferia fue la expansión del capitalismo. Puesto que, este sistema económico encontró en la modernidad, el medio para establecer un orden socio-cultural correspondiente al desarrollo industrial. Estas transformaciones, tanto en la política como en el arte fueron, las causas para la configuración que renovarían el espíritu nacional y progresista de la sociedad mexicana.

¹⁷ Según Sigmund Freud en su obra *El malestar en la cultura*, se debió que el precio del progreso cultural debía pagarse con la carencia de la cultura; así, el malestar surge como el sentimiento de culpa, ante la frustración de los hombres al no poder alcanzar la felicidad

Esto nos permite comprender la actual cultura híbrida latinoamericana, en la cual coexisten: sociedades tradicionales; modernas; en proceso de modernización y posmodernas, manifestándose en la inconformidad, indiferencia y la creciente violencia en el presente. La relación entre la periferia y el centro no dependió del desarrollo cultural sino, del modo en que cada nación fue sumándose al capitalismo; es decir, de su capacidad de desarrollar la tecnología necesaria para afirmarse y mantenerse en el sistema global. Lo cual llevo al eterno conflicto entre lo racional y la forma natural de ser; donde cada nación se constituyó por múltiples modos de vivir.

3.1. Múltiples modos de vivir la modernidad

La modernidad en la periferia implicó la racionalización de las comunidades tradicionales y la aceleración del desarrollo capitalista; así mismo, se basó en dos premisas: la autonomía y el control, que consistieron en la libertad de qué pensar y qué hacer. En el caso de Latinoamérica, dos fenómenos determinaron la heterogeneidad de la modernidad:¹⁸ por un lado, el mestizaje como la adopción y apertura a otros tipos de existencia ofrecidos por la modernidad; y por otro lado, la pluralidad que se dio por la estratificación social en relación a los diferentes proyectos progresistas y esbozos de identidad nacional.

Ambos, afectaron directamente a la cultura, y trazaron la historia de una comunidad (tradicional) relacionada con los compromisos del presente contexto, el progreso. Así, las trayectorias que cada nación eligió para conducirse a la modernidad, dependieron de la interpretación sobre estas dos premisas y de otros factores como: la ubicación geográfica de la nación; (o sea, las fronteras que representan el potencial de un territorio y delimitan su poder político); la organización social basada en la división del trabajo. que regula el tiempo del individuo y que institucionaliza las formas de cultura; y por último, las experiencias o acontecimientos históricos de cada nación.

¹⁸ Según Bolívar Echeverría en su ensayo “La modernidad en América Latina”.

Esto implicó, poner en crisis a las identidades tradicionales al ser sometidas a las fuerzas productivas, que impusieron un nuevo orden en relación del poder humano sobre el otro. La modernidad nació como una promesa de abundancia; sin embargo, bajo el capitalismo requirió el reproducir la escasez propicia para el crecimiento del mercado. Las sociedades tradicionales no estaban acostumbradas a esta escasez, lo cual las llevó a generar estrategias para su afirmación frente a otras identidades impuestas por el capitalismo. Así, el individuo se enfrentó a dos modos de existencia: la natural y la del mercado; cuyo enfrentamiento dio origen a múltiples formas de vivir la modernidad.

El acelerado ritmo de vida imposibilitó la autonomía de las sociedades para construir su propia identidad, quedando en manos de la racionalización correspondiente al orden del capitalismo: producción, distribución y consumo. Este orden se reprodujo por diferentes vías: la primera, fue una actitud positiva hacia la acumulación, anteponiéndose a los intereses socio-naturales del individuo. Otra vía fue la de oposición, es decir, la autonomía del individuo para elegir lo que le oferta el mercado. Y finalmente, una tercera vía, consistió en la "aceptación de la vida hasta la muerte", la resistencia de las exigencias del trabajo como sacrificio para el disfrute de los "valores de uso", impuestos a la sociedad de masas.

Cada una de estas vías, dependió del desarrollo industrial y tecnológico; esto hace necesario comprender la forma de imposición del capitalismo como orden natural de las naciones. El sentido de modernidad que se adoptó en gran parte del globo fue la occidental, ya que : "Europa no es moderna "por naturaleza"; en cambio, la modernidad sí es europea "por naturaleza"¹⁹.El origen de esta dependencia entre la modernidad y la cultura occidental fue en el siglo XII, cuando el sector económico alcanzó un alto grado de complejidad. Además, otros momentos históricos como el paso por el feudalismo, la disidencia religiosa, la revolución industrial y así mismo, la revolución Francesa, fueron experiencias que llevaron a la sociedad occidental a una transformación política y económica; siendo, un escenario óptimo para la modernidad.

¹⁹ Ampliación en Echeverría, Bolívar. (1991) *Modernidad y capitalismo (15 tesis)*.

La modernidad occidental se basó en dos conceptos: autonomía y autogobierno. Los cuales, le permitieron expandirse y conquistar otras partes del mundo, bajo diferentes grados de dominio social: uno, la salvación del devenir de las naciones; y otro, como medio de dominio. Por ello, la modernidad en Latinoamérica no fue un autodescubrimiento sino que le fue “dada”; es decir, impuesta de acuerdo a los intereses del sistema mundial. Esta exteriorización llevó al proyecto de la modernidad por un camino particular, que a diferencia del resto de las sociedades occidentales se basó en una fuerte preocupación económica, excluyendo del progreso a las esferas culturales y morales que constituían a las sociedades tradicionales.

Este explica la cultura híbrida latinoamericana, donde la memoria de las civilizaciones no occidentales luchan por mantener su derecho a existir; además, funcionó como un paradigma que legitimo la desigual social a través de la jerarquización y distinción de las prácticas culturales. La modernidad latinoamericana, al elegir como vía el capitalismo necesariamente fue múltiple; ya que la coexistencia y el enfrentamiento entre las distintos modos de vida estimularon el desarrollo del mercado. Estos son denominados anti modernidades, resistencias que tienen su origen en distintos acontecimientos históricos. De los cuales, Bolívar Echeverría destaca los siguientes: el primero, se encuentra en el siglo XVI y XVII, donde lo “real maravilloso” no coincidió con los procesos de reproducción de riqueza y entonces, el arte fue incapaz de reconstruir su entorno.

El segundo acontecimiento fue el despotismo ilustrado, que dio origen en la periferia a un tipo de desencantamiento por la cultura occidental, suscitando diferentes movilizaciones en busca de su independencia y por lo cual, algunos valores tuvieron que ser renovados. El tercero tiene su desarrollo en el siglo XX, que ocasionaron los diferentes golpes de Estado y movimientos revolucionarios; buscando su afirmación frente al sistema capitalista a través de la autenticidad de su identidad. Por último, a partir de la segunda mitad del siglo XX, la globalización evidenció los estados de marginación y desigualdad; que llevo a los gobiernos a renovar su organización económica y romper fronteras.

Cada uno de estos acontecimientos, es un conjunto de sensibilidades y estrategias de adaptación a la realidad moderna. Aún hoy en día, permanecen de forma inconsciente, como es el caso de la sociedad mexicana y algunas de sus tradiciones; que nos hablan de algo que ya no es, pero que sucedió y, que trasciende la misma esencia de lo mexicano. México, es una sociedad en constante conflicto que se desgasta y busca alternativas de vida como las anti-modernas. Estas son un tipo de resistencia que niega y afirma a la modernidad. Así, en adelante haremos una pequeña descripción de estas bajo la reflexión de Bolívar Echeverría, buscando la esencia conflictiva de la modernidad mexicana.

3.1.1. *Las anti-modernidades*

La reconstrucción de la nación mexicana transformó la cotidianidad del individuo, inmiscuido en la ciudad lo convirtió en un ser desconfiado, agresivo, sin control de sus movimientos y carente de voluntad. Las tradiciones y la cultura estuvieron a disposición de la política, con las cuales elaboró un discurso nacionalista dirigido a las masas, corrompiendo su pasado en vísperas del progreso y su promesa de un mejor futuro. El desarrollo industrial, la transformación de las ciudades y el capitalismo como nuevo modelo social, fueron para Walter Benjamín, las señales de un periodo en transición que inspiraban a satisfacer las necesidades materiales y olvidarse de las naturales (Buck, pp. 162).

Las formas como las comunidades tradicionales o pre modernas se insertaron a la experiencia de la modernidad, fueron esencialmente dos: por un lado, está el proceso de conquista (como el caso latinoamericano), que implicó un grado de imposición de la identidad occidental, ocasionando una serie de necesidades espontáneas y de desquiciamiento social. Otra forma es la de adaptación, o bien, exteriorizada (como la oriental) ya que, surge de una serie de resistencias al paradigma occidental en calidad de consolidación y potenciación de la identidad respectiva. En el caso de las culturas latinoamericanas para defensa de su identidad tuvieron dos opciones: adaptarse o imitar el paradigma moderno.

Este fue el caso de México, ya que en su primer acercamiento con lo moderno, condeno a la sociedad al continuo enfrentamiento entre dos culturas (la propia y la occidental) y dos historicidades, abiertamente contrapuestas que buscaron "encontrarse" y combinarse. A este fenómeno se le denomina sincretismo, que funcionó como un instrumento de legitimación del poder y homogenización de los grupos marginados. En esta ilusión reparadora del mundo moderno, las sociedades tradicionales reforzaron continuamente sus experiencias afectivas, religiosas, estéticas y éticas para producir un tipo de existencia nacionalista. Estos cambios continuos terminaron por disolver o aislar a las comunidades tradicionales; por ello, generaron identidades anti-modernas para su protección y conservación.

Estas posibilidades de existencia en lo moderno las podemos clasificarlas en tres tipos: el "*ethos* barroco" con la religiosidad, el "*ethos* neoclásico" o "ilustrado" respecto a la política liberal y el "*ethos* romántico" con la libertad de elección, es decir, la democracia. Cada una buscó completar a la modernidad y evidenciar el fracaso del proyecto nacionalista; mostraron a una sociedad desigual y de "doble personalidad" entre lo progresista y retardado. Estos dos tipos de personalidades serían, la ficticia y la real; donde esta última se ocultó detrás de la ficticia que representó "el consenso" y la aceptación de las masas por la identidad que impuso el Estado.

Las anti-modernidades son respuestas contra la existencia impuesta por la modernidad capitalista, pero no necesariamente con los ideales de la ilustración que la originaron. Estas resistencias al capitalismo constituyeron la personalidad de una sociedad en constante conflicto; así, Bolívar Echeverría distingue cuatro tipos de personalidades: una, "la modernidad capitalista", la cual es una respuesta positiva a las fuerzas productivas y que podemos localizar dentro del mundo de los negocios y medios de comunicación masivo. Otra personalidad, sería el "México profundo" o bien, anti civilizatorio, que se haya aislado (como son las comunidades indígenas) y que representa una amenaza al orden establecido por el gobierno "democrático".

La tercera personalidad, es el “México barroco”, la más distintiva y cuya esencia es anti realista, donde la identidad es una especie de teatralización de lo moderno cuestionando esta forma de existencia y no necesariamente juzgando su constitución. En esta podemos incluir, la burocracia y la corrupción, que a pesar de ser formas negativas hacen al sistema. Por último, tendríamos al “México contestatario” o anticapitalista, cuya identidad va en contra del destino capitalista pero no de la modernización, no es representativo de un grupo en especial y podríamos considerar a la izquierda, si esta no estuviera seccionada. Con esta perspectiva, podemos decir que las distintas personalidades fueron la emancipación de lo individual en la sociedad mexicana, es decir, la refuncionalización de las relaciones sociales en base a las fuerzas productivas-capitalista. La cotidianidad del mexicano se encontró a merced de fuerzas exteriores y en la certidumbre del sentido práctico. La certidumbre que antes le ofrecía lo religioso fue restituida bajo el dogma de la política, para dar paso al desarrollo económico y la consolidación del proyecto de modernidad; en otras palabras, el antiguo paradigma de una sociedad a servicio de sus tradiciones fue sustituido por una sociedad hacia el progreso.

Por lo tanto, la voluntad del pueblo quedo relegada a la voluntad de la Nación, constituida por tres imaginarios: lo popular, lo mexicano y lo nacional, que fueron la base para la mitificación de una sociedad a cargo del Estado. El discurso nacionalista buscó difundir entre las masas la idea de una sociedad ordenada y democrática, así lo describió Samuel Ramos en su obra *El perfil del hombre y la cultura en México*: “cada hombre, en México, sólo se interesa por los fines inmediatos. Trabaja para hoy y mañana, pero nunca para después”. La representación de esta identidad nacionalista quedó en manos del grupo de intelectuales y artistas.

En este campo de la cultura, la anti modernidad condeno al arte a carecer de ideología, moral y ética, porque privilegio el sentido nacionalista sobre las necesidades de una sociedad en conflicto. Esta ficción democrática y nacionalista, formo parte del “montaje” en el que se desenvolvió la sociedad de masas y que provocó una existencia artificial.

El artista por su capacidad de “dar forma a las ideas”, configuró la imagen que integró a las masas al nuevo sistema político, social y económico. Entonces, vivir la obra de arte se convirtió en una experiencia unilateral, donde al individuo era un receptor pasivo del mensaje que se le mostraba. Como consecuencia de este fenómeno, emergieron identidades espontáneas que negaron de sí mismas su condición moderna, creando mecanismos de resistencia que permitieron el desarrollo del capitalismo y que al constituirse dentro de este paradigma se han denominado: anti modernidades.

La llegada del capitalismo y la modernidad transformó a las sociedades de la periferia; sufrieron la secularización de su arte y materialización de su mundo natural. Si bien, consideramos a la cultura como cultivo de la identidad, la modernidad puso en crisis este cuidado del ser, dejando expuesto y vulnerable al individuo. Finalmente, la cultura fue utilizada por los nuevos grupos en el poder para el control y manipulación de las masas.

3.1.2. El encuentro entre la política y la cultura.

Teniendo en cuenta la tardía industrialización del país, la expansión restringida del mercado y la monopolización de la cultura por parte de las élites, el medio para llevar a cabo el proyecto progresista fue la homogenización de la identidad. Para ello, se crearon mecanismos para el control de los usos de cultura en las clase populares y mantener la jerarquía social, donde la cultura se impuso desde arriba. La política se caracterizó por su performatividad, así su relación con la cultura implicó dos elementos: lo estético (distribución de lo sensible) y los modos de vida (prácticas cotidianas).

La política cultural, fue el soporte de las instituciones que canalizaron la creatividad estética y los estilos de vida; estableciendo tributos formales como: el gusto (la conceptualización de las artes y artesanías), una ética parcial (es decir, la democracia desde arriba) las coartadas de financiación (el control de la distribución de la riqueza hacia la cultura), el proyecto nacional y el adiestramiento del individuo como un ciudadano.

Por otra parte, la estética como objeto de la política llevó a los nuevos individuos a formarse mediante la experiencia de lo sublime, del progresismo y nacionalismo. La política intervino en la producción, el consumo y la promoción de cultura; cuyos efectos se reflejaron: uno, en la espiritualización de la producción cultural bajo el aspecto de creación artística y en consecuencia, en la división entre arte y artesanías (como lo fue el auge paralelo entre muralismo y arte popular, tema que más adelante se explicará). Otro efecto, fue el congelamiento de la circulación de bienes simbólicos, concentrándolos a través de prácticas como: el coleccionismo, el comercio, la creación de centros de acceso exclusivo (museos, galerías, escuelas); que se constituyeron como espacios y única forma de consumo cultural para las masas.

El impacto social de la política cultural se puede dividir en dos planos (según el planteamiento de J. J. Brunner, 1992) el cotidiano y el macrosocial. El primero se construye dentro de la esfera privada, en la interacción entre los individuos (o bien “pequeños mundos”, como la familia, la comunidad) que elaboran un mundo de sentidos compartidos de acuerdo a sus condiciones económicas e ideológicas y donde establecen reglas de organización y representación. El macrosocial es lo público, donde intervienen agentes políticos, instituciones y medios de comunicación, que fueron mecanismos de dominación y control; donde: “el pasado es seleccionado e interpretado...las orientaciones de pensamientos y comportamientos de acuerdo a las clases dirigentes, el conocimiento públicamente organizado como corpus educativo” (Brunner, 1992, pp. 209).

Las políticas culturales, son los intentos de intervención en la esfera de la constitución pública con los medios apropiados (como la intelectualidad o el arte) para obtener los efectos buscados. En el proyecto de modernidad los efectos buscados fueron, esencialmente: el uno, la cultura como totalidad, es decir, la homogeneidad a través de la identidad nacionalista; el segundo, la cultura sujeta a las condiciones institucionales, que organizan las relaciones de producción a cargo del Estado. Así mismo, la producción cultural fue un proceso civilizatorio que correspondió a la estratificación de la sociedad y especialización de sus funciones en el desarrollo económico. (Brunner, 1992, 40).

La política cultura en el caso de México, estuvo en manos esencialmente, del Estado, de la “élite” y del grupo de intelectuales y artistas; quienes se encargaron de la censura (lo políticamente mostrable), el control y administración de los accesos de las masas a los bienes culturales. Por su parte al artista, (que es objeto de esta tesis) tuvo la función de preservar y reforzar las identidades colectivas que se presentaron en la escena política. La abstracción que realizaron los artistas de lo efímero del tiempo y la ficticia democracia, hicieron de la existencia algo más soportable; puesto que: “es posible que la realidad sea aún más insoportable y deseemos finalmente la ilusión del mundo, aunque nos alcemos contra ello todas las armas de la verdad, la ciencia y la metafísica” (Baudrillard, pp. 24).

Entonces, para romper con lo idea que la cultura y la política andan por caminos distintos, es necesario hacer un análisis de la relación entre el arte y la política en la reconstrucción de una nación y así, evidenciar la crudeza de los mecanismo con los cuales es impuesta una forma de existencia. Hasta el momento se ha delineado la modernidad en el capitalismo, desde su idealización y críticas; es momento de reflexionar y apropiarnos de esta experiencia. Para ello, se abordará a las artes plásticas en el momento de institucionalización del gobierno revolucionario, cuya figura representativa es Calles y donde el artista, tuvo la tarea de crear el imaginario nacionalista que integraría a las masas.

3.2. La modernidad y el renacimiento del arte mexicano.

*La vida política sólo nos muestra ciudadanos.
La vida del arte nos da hombres, hombres en cuyo interior
se oculta el alma de la raza con todas sus bizarrías, donaires,
sutilezas, con todas sus cualidades intelectivas
y morales en fin y donde bulle el fuego sagrado
de la inspiración pura(Moysén, pp.96).*

La nota anterior describe la realidad de la sociedad mexicana a lo largo de la primera mitad del siglo XX, donde el arte y la política, fueron los encargados de construir y legitimar la identidad del “ser mexicano”.

La modernidad trastocó a una sociedad de tradiciones, envolviéndola en un juego de polaridades y medias tintas. Tras la revolución el país se renovó a pasos forzados, se reconstruyó sobre las ruinas buscando el camino al progreso que contuviera los suspiros de sus pobladores. Así mismo, el capitalismo forzó a las antiguas elites a ceder ante las exigencias del nuevo orden mundial, llegando al poder un nuevo grupo “los herederos de la revolución”. Este grupo que algunos han nombrado “los sonorenses”, se percató que el “pasado” o bien, el sentir del pueblo era un problema de la política; puesto que, la abstracción del devenir del pueblo mexicano, aseguraba su permanencia en el poder y la manipulación de las masas hacia un “mejor futuro”.

En las ciudades, se construyeron monumentos que borraron la traumática experiencia de la guerra; convirtiéndose en el corazón de lo moderno y dando origen a un nuevo orden social, político y económico. El dinamismo urbano hizo madurar al artista y adaptarse a la velocidad del tiempo. En este vaivén de cambios, el artista buscó se refugió en su soledad, como Joaquín Clausell, que lo encontró en las alturas de su hogar, creando muros que sintetizaron lo simbólico y sentimental de las transformaciones que sufría la sociedad. Otro ejemplo del artista en refugio fue, Saturnino Herrán, en cuyos cuadros se mezcló lo viejo y lo nuevo, que reflejaron la prontitud del tiempo. Así, el arte que se produjo en este contexto abandonó lo romántico; mezclando: la fantasía, la imaginación, la ironía, el misticismo, la conciencia crítica y la explosión de lo oculto.

El sentido utilitario de la “cultura” provocó la materialización de la espiritualidad en el arte. En el caso de México, lo utilitario fue la difusión de un “nacionalismo” como respuesta a la búsqueda de lo propio, donde el racionalismo logró materializar el espíritu del pueblo en la historia del naciente Estado progresista. El arte creó las reacciones específicas para la abstracción de las condiciones sociales de la época. Pierre Bourdieu nos dice que, con la “autonomía” del arte se dio origen a un “nuevo artista”, donde el papel del intelectual consistía en la comprensión de la realidad y su reconstrucción; siendo los artistas mexicanos, en quienes recayó la tarea de encarnar el mundo sensorial, emotivo y espiritual del mexicano.

Este “nuevo arte” en función de la política dividió a su público: por un lado, un grupo reducido que lo conformaron el Estado y los pequeños inversionistas, que se encargaron de la distribución y censura de la producción artística. El otro grupo lo conformaron “las masas”, subordinados a la experiencia estética dominante; es decir que, el gusto artístico de las “elites” fue aceptado y adaptado a displacer por las masas, como un acceso a la estética y la democratización de la obra. Esto explica porque el arte asumió el papel de representar el mito del progreso; en un momento, donde la sensibilidad nacional estaba sometida a la falsa creencia de “democracia e institucionalización”.

Los acontecimientos como la Primera Guerra Mundial y la experiencia revolucionaria, pusieron en duda la idolatría a lo occidental, dado paso a la necesidad de una identidad propia. Para ello se recurrió al primitivismo, porque su básica manifestación y estímulo sensorial fueron cualidades propicias para lo efímero en el tiempo moderno. Así:

las vanguardias artísticas internacionales, vieron en el arte popular una manifestación colectiva y anónima, reflejo del sentir de la comunidad y no del individuo, y que al ser un proceso intuitivo e inconsciente y de una serie de tradiciones atemporales e invariables, servía de base a los intentos unificadores de los nacionalismos (De la Cueva, 2005, 196).

Por otra parte, la interpretación que realizaron distintos grupos sociales de la “revolución” creó distintos tipos de nacionalismos. El historiador, Abelardo Villegas, en su artículo *El sustento ideológico del nacionalismo*²⁰, nos describe cada uno de ellos: el primero es el nacionalismo de tipo etnológico, identificado con lo indígena, ya que, este grupo representó lo opuesto a la burguesía porfiriana. Además su apego a la tierra, su visión real y milagrosa, fueron un desahogo para una sociedad convulsa por la modernidad. El segundo nacionalismo es el intimista, en el cual el sujeto conservó su derecho a expresar su versión de la patria y lo nacional. Sobre esto, Alfonso Reyes, dijo:

²⁰ Forma parte del trabajo, *El nacionalismo y el arte mexicano* (IX Coloquio de Historia del Arte) México: Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM. 1986.

La realidad de lo nacional reside en una intimidad psicológica, involuntaria e indefinible por lo pronto porque está en vías de clarificación : No hay que interrumpir esta química secreta. Calma y tiempo son menester. Es algo que estamos fabricando entre todos. Nunca puedo uno sospechar dónde late el pulso mexicano (Villegas, pp. 394)

Un tercer tipo de nacionalismo fue el filosófico, que buscó la reflexión misma del “ser mexicano” y ofrecer las condiciones para su liberación del Estado opresor. Un ejemplo de este tipo de reflexión fue el trabajo de Leopoldo Zea:

Las máscaras que ocultan la condición humana del mexicano son las que implantan las metrópolis, de primitivo, de inferior, de subdesarrollo, de hombre de segunda categoría en suma y que el mexicano acepta porque es un dependiente”²¹.

Por último, tenemos al nacionalismo político, que predominó a lo largo del siglo XX y donde “el gobierno es el árbitro y el regulador de la vida social”²². Así, el sentimiento nacionalista fue un elemento indispensable en el proceso de integración nacional. El nacionalismo, implantó en el inconsciente de las masas, la imagen de un gobierno que reflejaba la pluralidad cultural y velaba por los diversos intereses. Bajo este ideal se conformó el gobierno revolucionario, donde la genialidad del artista simpatizó con ella; debido a que, ambos tomaron como insignia lo nacional, uno para la creación de un estilo y el otro para la hegemonía del poder.

Los artistas nacionalistas “criticaron y rechazaron” lo extranjero, se valieron de la idealización la “realidad revolucionaria” correspondiente al proyecto de hegemonía. Posteriormente, este proyecto fue criticado por hacer de México un cuadro folklórico, orgullo de propios y quizá de extraños, entre: tehuanas, caudillos, campesinos, obreros, burgueses, charros y prostitutas, continuas representaciones de lo que dejaba de ser, pero que conformó la imagen de la cultura mexicana a nivel mundial. Así, la vanguardia mexicana fue el resultado de siglos de experimentar una imitación del arte occidental y academicista. para que la inteligencia mexicana asumiera su propia aventura.

²¹ Ídem. 398

²² Ídem. 396

En la medida que confluían estas dos voluntades, es decir, la revolución y del arte mexicano, se creó un ambiente de orden en la vida pública y de legitimidad “así la pintura explica en parte a la Revolución, pero también la revolución explica en parte a la pintura” (Cardoza, pp. 125). Debido a esto, el nuevo estilo artístico no partió de valores nuevos sino que, fue la readaptación de tradiciones propias o ajenas. El artista regionalizó las tendencias europeas y revitalizó el arte académico; siendo su mayor mérito en el manejo de la extrañeza, para la creación de un estilo propio:

un movimiento intelectual con claridad y unidad, se abandonan las bases educativas del positivismo y alerta el retorno al humanista ; se recurre a las conmemoraciones, así mismo se forman sociedades intelectuales como el caso del ateneo quien se vuelve el primer centro voluntarioso, se impugna el conservadurismo y se renueva la funcionalidad del trabajo cultural y científico de México y se expresa la modernidad entendida como el registro de la ciencia. (Monsiváis, pp. 32)

El sentido de la vanguardia a salvaguarda de la política, formo parte del proceso de institucionalización, desprendiéndose una especie de arte civil que se encargaba de crear una imagen complementaria al interés del Estado. Así mismo, el gobierno se encargó de asegurar el éxito de la empresa artística; un ejemplo es Diego Rivera, quien se convirtió en una máquina de imágenes y cuyas epopeyas, constituyeron la revolución inmediata y futura del mexicano. Desde este punto de vista, el arte sirvió para producir un estímulo representativo, que dependió de la simpatía y admiración por parte de las masas, permitiendo interiorizar y reconfigurar la memoria de un pueblo.

La producción artística al sobrevivir a la crisis de la vida pública, tras el desvanecimiento de paradigmas, se compuso de dos fuerzas: una, la del impulso dinámico del pueblo y la otra, la del esfuerzo de la política por la integración total. Entre los predecesores del renacimiento mexicano se considera a: Samuel Ramos, Joaquín Clausell, German Gedovius, Julio Ruelas, Posadas y el Doctor Átl; que al introducir nuevas corrientes estilísticas en la Academia de San Carlos, alteraron el orden del tipo romántico y realista.

Es importante mencionar el método de dibujo que creó Adolfo Best, ya que fue una pieza importante en el programa educativo de Vasconcelos. Este método logro sintetizar el arte vanguardista y lo antropológico; ya que consideraba que los hombres primitivos pintaban por el placer de plasmar sus ideas y vivencias. En el régimen de Obregón, la labor educativa se dividió en tres grandes rubros: escuelas, bibliotecas y bellas artes. En cuanto al último punto, Adolfo Best Maugard estuvo a cargo de la Dirección de Dibujo y tenía la responsabilidad del fomento y desarrollo del arte en todo el país. Así, de 1921 a 1924, cerca de setenta profesores especializados del Departamento de Dibujo y Trabajos Manuales; formaron parte de este movimiento “a favor del arte mexicano”; cuyo propósito era estimular la capacidad artística en los niños y jóvenes, para lograr un arte “mexicano” que exaltara el espíritu nacional. (De la Vega, pp. 70)

Con la intención de extender este programa en toda la nación, la Secretaría de Educación Pública a finales de 1923, publicó el manual del método de dibujo de Best. Otro grupo que influyó en el nuevo arte fue, el grupo del “Ateneo de la Juventud”; quienes buscaron devolver al individuo su identidad mística. Este ideal formo parte del discurso político de José Vasconcelos como Secretario de Educación y que quedó plasmado en su obra *Raza Cósmica*. En este texto, a través de una reflexión histórica propuso que, la transformación espiritual y la auténtica revolución artística de la sociedad mexicana la llevarían al progreso. Ejemplo de ello, fue su apoyo a algunos artistitas para la transformación y fortalecimiento de la identidad mexicana; a quienes cedió los muros de la Escuela Nacional y que, inauguraron el quiebre cultural y la consolidación de lo nacional.

El movimiento artístico, al inspirarse de la revolución dio origen a distintas corrientes ideológicas, que fueron diversas propuestas de entender y concebir la realidad del mexicano. Sin embargo, en su origen todas tuvieron dos aspectos en común: lo místico del pasado indígena y su gusto por lo moderno. Por citar algunos de los grupos que convivían en este contexto, retomamos la visión crítica e irónica de Alfaro Siqueiros:

1. Pintores con malas y envejecidas influencias extranjeras, sin contribución estética: Ramos Martínez y sus discípulos.
2. Pintores con grandes contribuciones estéticas locales, precursores del movimiento actual: Joaquín Clausell y José Clemente Orozco (ese pintor se renueva y trabaja actualmente de acuerdo a las nuevas tendencias), Cano y Martínez Pintao, el arte Popular en general: Posada y Panduro.
3. Pintores con influencias extranjeras (de coreografías modernas, especialmente rusas muy Norteamérica (con obvia ironía) , que han buscado las características en el lado pintoresco del arte popular y en las particularidades regionales: Adolfo Best Maugard y sus discípulos profesores de las escuelas primarias y normales, Manuel Rodríguez Lozano, Abraham Ángel, Nahui Ollin , Centurión, Dr. Atl. Carlos Mérida, Roberto Montenegro (en su última época), Tamayo, Ledesma, Rosario Cabecera
4. Pintores importantes de los últimos movimientos europeos y por ende de la buena tradición, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y Jean Charlot,
5. Pintores de la última generación que han recibido la nueva y mejor tradición occidental , de contribución estética local muy visible y que forman con los inmediatos anteriores, el grupo cuyo principal fundamento radica en el estudio de la antigüedad y en la observación documental del arte popular Fermín Revueltas, Ramón Alva, Xavier Guerrero, Amado de la Cueva e Ignacio Asúnsolo (Acevedo en Vega, pp. 33)

La publicación del *Manifiesto del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores*; redactado esencialmente por Siqueiros y firmado el 9 de diciembre de 1923 por Diego Rivera, José Clemente Orozco, Carlos Mérida, Fermín Revueltas, Germán Cueto Guadarrama, Ramón Alva de la Canal y Xavier Guerrero, entre otros. Este texto estableció una plataforma discursiva que unificó las distintas ideologías en función de la labor social. En general, abordó los siguientes puntos: el arte público y repudio al caballete, la cualidad artística innata de la “raza cósmica” (mexicana), de lo indígena como lo propio y de la revolución como su consigna social:

A la raza indígena humillada durante siglos: a los soldados convertidos en verdugos por los pretorianos; a los obreros y campesinos azotados por la avaricia de los ricos, a los intelectuales que no estén envilecidos por la burguesía...El arte pueblo de México es la manifestación espiritual más grande y más sana del mundo y su tradición indígena es la mejor de todas, y es grande precisamente porque siendo popular es colectiva, y es por eso que nuestro objetivo estético fundamental radica en socializar las manifestaciones artísticas tendiendo hacia la desaparición absoluta del individualismo por burgués... Repudiamos la pintura llamada de caballete y todo el arte de cenáculo ultra intelectual por aristocrático y exaltamos las manifestaciones del arte monumental por ser utilidad pública... Proclamamos que siendo nuestro momento social de transición entre el aniquilamiento de un orden envejecido y la implementación

de un orden nuevo, los creadores de belleza deben esforzarse porque su labor presente un aspecto claro de propaganda ideológica en bien del pueblo, haciendo del arte, que actualmente es una manifestación de masturbación individualista, una finalidad de belleza para todos, de educación y de combate...(Goldman,pp. 2)

En esta breve cita, el concepto de lo “público” descubre la disposición del arte con respecto a la política. Su éxito, se debió por configurar una comunidad de creencias y sentimientos plasmados en imágenes objetivas. Es decir, logró hacer que las masas pudieran “ver con sus ojos, descubrir con sus palabras” (González, 214). El Estado fue quien con sus palabras “reinventó” a las masas; siendo lo público, la realidad de quienes tenían el poder y luchaban por mantenerlo. Entre los artistas que configuraron lo público están los “tres grandes” muralistas: en el caso de Diego Rivera, estuvo influenciado por el renacimiento italiano y el sintetismo geométrico del cubismo, prefiriendo el dibujo analítico. Por su parte, José Clemente Orozco, creó una pintura concienzuda de composiciones dinámicas y quien creía en las cualidades del mexicano:

“La importancia especial que tiene esta época consiste solamente en que el pueblo mexicano comienza a darse cuenta de su supremacía en este terreno al comparar sus propias producciones con la abominable pintura de exportación...”²³.

Por último, David Alfaro Siqueiros, considerado el gran teórico del movimiento muralista, pensaba que el arte mexicano debía crear otras posibilidades de percepción y representación, para adelantarse al porvenir. Esta diversidad ideológica provocó un debate sobre la función social del artista, que sostuvieron a lo largo de su carrera Diego Rivera y David A. Siqueiros. Según Héctor Jaimes²⁴, el enfrentamiento se debió al sentido que cada uno dio a los conceptos marxistas sobre el arte, así mismo, la disposición que tuvieron para responder a la presión del Estado.

²³ Respuesta de Orozco, a la pregunta “¿Por qué es importante el movimiento actual de la pintura mexicana?” En el artículo “Encuesta” por Manuel Ortiz Monasterio, de la revista *Forma* Vol. 1 octubre 7 de 1926

²⁴ En Jaimes, Héctor *Filosofía del muralismo mexicano: Orozco, Rivera y Siqueiros*, pp. 50

Para Siqueiros, el arte debía ser propulsora del proceso revolucionario; mientras que, Rivera propugnó por un arte libre y social, asumiendo una política de representación. Otros dos grandes pintores que se sumaron a este debate sobre la funcionalidad del arte; y además, rechazaron el nacionalismo fueron, Rufino Tamayo y Carlos Mérida. El primero fue opositor al muralismo y su producción se forjó a partir de esta contradicción, logrando sintetizar el esencialismo humano y atemporal, que le permitió estar fuera de cualquier ideología política. Así mismo, Carlos Mérida, reconoció la importancia del arte mexicano y creyó que era necesario un arte auténtico, para la proyección de la sociedad mexicana. Respecto al muralismo, decía:

del 20 al 25 tuvo un carácter netamente de *prolongación* de la esencia política, pero esta manifestación tuvo que quedar a la zaga porque México había cambiado; utilizamos los elementos mexicanos pero con más cercanía a la política, lo que hizo del muralismo cierto tipo de propaganda cartelista. Surgimos en contra de aquello, Rufino Tamayo y yo, porque veíamos otras formas de expresión plásticas, que en aquel entonces estaba en tanteos ... (Carlos Mérida en Guzmán, Xavier, pp. 161)

Carlos Mérida participó en el grupo de los “contemporáneos”, que rechazaron al arte nacionalista pero le atribuyeron una función social y política. La finalidad de “este grupo sin grupo”, era ver más allá de las fronteras; acercarse a la cultura de todo el mundo: difundir, traducir, leer, y transformar el lenguaje poético. Este colectivo, plasmó su pensamiento en una revista con el mismo nombre, esencialmente dedicada a la literatura. Sin embargo, también se hizo promoción de la producción pictórica de artistas alternos al muralismo como: Rufino Tamayo, Carlos Mérida, Manuel Rodríguez Lozano, Abraham Ángel, entre otros. Gabriel García Maroto, escribió un artículo titulado “La obra de Diego Rivera”, en el cual acusó al pintor de aristócrata. Por su parte, Rivera respondió con un mural en el segundo piso de la SEP, donde ridiculizó al grupo Contemporáneos. (De la Vega, pp. 82) De igual modo, a inicios de la década de los veinte, en el llamado “Café de nadie”, nace el grupo de los *Estridentistas*. Entre sus fundadores se considera a Manuel Maples Arce, Germán List Arzubide y Arqueles Vela.

El primer manifiesto *Actual N°1* por Maples Arce, reflejó los objetivos de este grupo: su anhelo por lo moderno y universal. Arce, insistió en la necesidad de construir un nuevo lenguaje estético, que diera testimonio de la vida moderna; de la vida dinámica y cosmopolita del hombre contemporáneo, rodeado de trenes, anuncios, teléfonos, del humo de las fábricas y los puentes de acero, etcétera. Otras publicaciones estridentistas fueron las revistas el *Irradiador* y *Horizonte*; además de su contenido literario se distinguieron por la propuesta iconografía de sus portadas, siendo algunos de sus diseñadores: Jean Charlot, Alva de la Canal y Fermín Revueltas.

De esta diversidad de ideas y estilos se nutrió el “renacimiento mexicano”; los artistas modernos se encontraron anclados entre las tradiciones negadas y un proceso transformador, logrando conjugar las técnicas vanguardistas con la tradición. Por lo cual, fueron incorporados a los movimientos estético-políticos, otorgándoles la tarea de reconstruir el pasado que representó a la nueva sociedad. Para esta tarea, se utilizó el pasado indígena como una vía para homogeneizar y combatir el sentimiento de inferioridad; lo cual incremento el gusto del extranjero por el arte popular mexicano; ya que, lo primitivo resultó atractivo como la esencia más elemental e inocente del individuo.

Por lo tanto, al trabajo del artista no sólo se le exigió una calidad estética sino también, histórica e ideológica. Como parte del materialismo, los artistas transmitían su conocimiento en especie de metáforas y símbolos que suponían universales; como diría Cardoza y Aragón: “la mecánica domina la técnica, la técnica es la base de la producción, es decir, de la sociedad”. (Rodríguez, pp. 18). En conclusión, el contenido revolucionario de las representaciones sobre la realidad mexicana fue integral y correspondiente a la mecánica del nuevo gobierno. Entonces, el artista vanguardista fue “el que marcha al frente”, que se sitúa fuera de las cosas y en la controversia social y vislumbró una nueva manera de entender la realidad. El renacimiento cultural mexicano en sus imágenes explicó el “porque así son las cosas”, donde la revolución falló al no redimir a las masas por encubrir una nueva clase de ofensiva corrupción.

Este arte marcó su lejanía respecto al espectador: “Puesto que, el cuadro presenta sólo la porción de sí mismo, que emerge sobre el nivel de convenciones de su época” (Ortega y Gasset, pp. 63). Así, los murales trasgredieron lo privado. al traspasar los límites de la conciencia mexicana al reordenamiento mundial. Dice Octavio Paz:

El arte muralista fue ante todo un descubrimiento del presente y el pasado de México, algo que el sacudimiento revolucionario había puesto a la vista; la verdadera realidad de nuestro país no era lo que veían los liberales y los porfiristas del siglo pasado sino otra, sepultada y no obstante viva...Todos tenemos nostalgia y envidia de un momento maravilloso que no hemos podido vivir (Monsiváis, pp.100).

El Estado fue promotor de aquellos artistas que adoptaron la misión de difundir el sentimiento nacionalista. La pintura mural se encontró “con la mesa puesta”, teniendo como Secretario de Educación Pública a José Vasconcelos y en el poder a “los herederos de la revolución”. Respecto a esto, Alejandro Ugalde en su artículo, “Las exposiciones de arte mexicano y las campañas pro México en E.U. 1922- 1940”,²⁵ describe tres momentos de efectividad de la política cultural mexicana con el exterior. El primero momento, fue durante el gobierno de Obregón, que debido a la fuerte explosión nacionalista plasmada en la Ley del petróleo de 1925, la cultura fue una forma de contrarrestar la propaganda anti México.

El siguiente momento es durante el “maximato”, que promovió los valores nacionalistas de un país en desarrollo. Ante la inestabilidad social, política y económica, el Estado tuvo la necesidad de homogenizar a la sociedad y proyectarla al exterior. Por último, el tercer momento fue durante el gobierno de Lázaro Cárdenas, que debido al creciente ambiente anticomunista y su necesidad por distraer la atención de los empresarios tras la nacionalización del petróleo, el fomento a la cultura fue una forma de restablecer las relaciones con Estados Unidos.

²⁵ En Azuela, Alicia y Palacios, Guillermo (Coord.) (2009) *La mirada mirada: transculturalidad e imaginarios del México revolucionario, 1910- 1945.*

Para los fines de la presente investigación, retomaremos el segundo momento y agregamos otros dos elementos que contribuyeron a la efectividad de la política cultural: por un lado, la figura del embajador Dwight Morrow quien dio un giro a la política de intervención y la postura conservadora de sus antecesores. El embajador utilizó a la cultura y el arte para un acercamiento pacífico entre ambas naciones, acompañado de la emergencia de asociaciones académicas, empresarios y personajes interesados en el conocimiento de latinoamericana. Otro elemento fue el proceso de institucionalización, es decir, la homogenización social que llevó a cabo el gobierno, a partir del paradigma de la revolución y que se consolidó con la creación del Partido Revolucionario Nacional, bajo la presencia de Calles.

Estos años fueron tiempos de agitación, de fuertes represiones gubernamentales y de la explosión de vanguardias político-estéticas. En este contexto podemos observar la función del arte (en general) de evidenciar lo cotidiano, los problemas socio-políticos de la nación y donde, se le concedió la tarea de crear una estética para el pueblo y el nuevo Estado mexicano. Es decir, fue “una feliz coincidencia, donde se reunían en el mismo campo de acción un grupo de artistas experimentados y gobernantes revolucionarios, que comprendieron cuál era la parte que les correspondía en el reordenamiento mundial y nacional”. (Orozco, pp. 61).

Las exposiciones son un ejemplo de la efectividad del trabajo en conjunto entre el arte y política. Así tenemos, la exhibición de arte popular que se realizó como parte de los festejos del centenario del movimiento de independencia. Su organización corrió a cargo de Roberto Montenegro y de la cual Gerardo Murillo, expresó:

la importancia nacional de la exposición de arte Popular hecha con motivo del Centenario es mucho mayor de lo que pudiera creerse a primera vista y de ser organizada a una escala mayor, para que en ella queden recogidos los recuerdos de las cosas que fueron y de las que están dejando de ser” (Moyses, pp. 596)

Otra exposición importante para la exportación del arte mexicano fue la que se presentó en Brasil (1922)²⁶, con motivo de las fiestas de bicentenario y que de igual modo, estuvo a cargo de Roberto Montenegro con ayuda de Alberto Pani. Debido al gran reconocimiento internacional que tenía el arte prehispánico, el Estado mexicano en muestra de agradecimiento regalo una réplica de Cuauhtémoc al gobierno brasileño. Además, Vasconcelos viajó a Brasil con el encargo de promover, tanto los logros alcanzados por medio de la educación y el arte, con miras a que fluyera el intercambio de ideas y productos entre ambas naciones. En la conferencia que dictó Vasconcelos, “El problema de México”, definió su interés por el nacionalismo y América Latina:

El nuevo nacionalismo mexicano es la expresión legítima del sentimiento iberoamericano [...] demuestra el renacimiento del alma nacional y su tendencia nacionalista, en todas las ramas de las actividades: en la legislación, en las artes, en las letras y en las costumbres. [...] por medio de la música, del dibujo y del canto se viene haciendo en México la mayor propaganda nacionalista. (De la Vega, pp.64)

De igual modo, los grupos de oposición al nacionalismo presentaron algunas exposiciones, como la organizada por la revista *Contemporáneos* a finales de 1928, que se tituló “Exposición de Pintura Actual”. En ella, se expusieron los trabajos de Julio Castellanos, Manuel Rodríguez Lozano, Abraham Ángel, Mérida y Tamayo; artistas que no pertenecían al grupo muralista pero cuyas temáticas giraban en torno a la vida cotidiana. Por otra parte, los integrantes del movimiento *estridentista* en su local oficial “el Café de Nadie” presentaron algunas exhibiciones del “arte estridentista” (1924), con la presencia de Germán Cueto y Leopoldo Méndez.

Estas exposiciones reflejaron el dinamismo del arte en función social, para entender la simultaneidad del tiempo y la fragmentada vida moderna. Otros proyectos donde trabajaron en conjunto el arte y la política, fueron: las escuelas al aire libre; las escuelas de escultura y talla libre; y los centros populares, para la educación artística de las masas.

²⁶ Según, Esther Acevedo en “Procesos de quiebre en la política visual del México posrevolucionario”, artículo que forma parte de *México y la invención del arte latinoamericano. 1910- 1950*, Dela Vega, pp. 66

Su misión era “como cualquier Institución honrada limitarse a crear en el discípulo el amor por la materia que trata de fomentar e indicarle dónde como debe estudiarla cada quien por su cuenta”.²⁷ Las escuelas al aire libre se fundaron en 1914 por iniciativa de Alfredo Ramos; sin embargo, debido al movimiento revolucionario tuvieron que ser clausuradas. Cuando Calles llegó a la presidencia retomó este proyecto, cuya existencia se prolongó hasta fines de los treinta. La idea inicial de Ramos fue deslindar al arte del poder político y de la imposición de temáticas de tipo históricas y mitológicas; ya que pensaba que: “hacer arte puro es hacer Patria”.²⁸

Esta idea formó parte del proyecto del gobierno callista, al descubrir en el arte y la cultura una forma de modernizar y difundir en las masas el ideal del progreso. El Secretario de Educación, José María Puig Casauranc, declaró como principal objetivo, llevar a cabo “la obra educacional que demandaban las urgentes necesidades económicas, industriales y sociales de la vida moderna”.²⁹ Las escuelas al aire libre que habían buscado emanciparse del gusto estético de cierta élite; durante el gobierno pos revolucionario quedaron subordinadas a la máquina generadora de valores nacionalistas.

El método de estas instituciones, consistió en poner al educando en contacto directo con su entorno, donde el artista sólo era un guía que dejaba en plena libertad creativa al aprendiz, para generar en él una experiencia que cambiara su percepción de la cotidianidad. En 1926, la SEP publicó la *Monografía de las Escuelas de Pintura al Aire Libre* con un texto introductorio de Salvador Novo. De igual modo en las ciudades, específicamente las zonas marginales, se pusieron en marcha “las escuelas de escultura y talla libre”. Este programa lo impulsó Alfonso Pruneda (rector de la universidad Nacional) junto con Gabriel Fernández Ledesma y Guillermo Rius, que buscó integrar al trabajo artesanal y al arte en uno mismo, además de enseñar algún oficio como señal que en lo moderno podían coexistir lo bello y lo útil.

²⁷ Extracto del artículo “Las Escuelas de pintura al aire Libre” por Fernando Leal, en el periódico *El Nacional*, 1º. de julio de 1932, México D.F.

²⁸ Acevedo, Esther en *El Nacionalismo y arte mexicano*, p. 221.

²⁹ Ídem. P. 222

En su mayoría, los programas fueron dirigidos a sectores “vulnerables” de la población”, que al ser parte de la clase trabajadora representaron una pieza clave para el desarrollo industrial. Así, la educación artística funcionó de forma positiva al sistema capitalista y al Estado, para el control del tiempo de esparcimiento y recreación del trabajador. En el caso de los “Centros populares de enseñanza artística urbana”, su objetivo fue estimular la creatividad del obrero, para que “descubriera” la belleza en las máquinas:

El niño obrero refleja estando rodeado por él, un ámbito ya no local, sino parte de la civilización estándar... los vestidos, overol, y cachuchas o vestidos domingueros, el paisaje, usinas y maquinas... el niño mexicano pinta empleando un idioma de universal alcance, sin por ello despojarse de sus características étnicas... aportes nacionales que se constituyen poco a poco en una consciencia estética mundial³⁰

En diciembre de 1928, tras el cambio de régimen, Ramos Martínez abandonó la dirección de la ANBA; por lo cual, los diez planteles que formaban las EPAL, incluidos los centros populares de pintura, pasaron a formar parte del Departamento de Bellas Artes de la SEP, que paulatinamente produjo su desaparición. La política nacionalista del gobierno de Obregón, fue víctima de fuertes críticas por parte de algunos sectores de poder en Estados Unidos, que juzgaron al país de inmaduro e incapaz de autogobernarse. Esto orillo al Estado mexicano a promover una imagen positiva que contrarrestara las fuertes críticas. Para ello, ante el éxito de las muestras, se decidió exhibir la pintura de los niños en diferentes ciudades europeas.

La exposición de la joven pintura mexicana viajó con éxito durante varios años por París, Berlín, Madrid, Boston y Los Ángeles. El énfasis no fue el mestizaje, sino las cualidades del niño en cuanto a la frescura e ingenuidad de su interpretación. Otra exposición fue la que se presentó en la Feria Internacional de Sevilla; cuya temática fue el arte popular y contemporáneo, donde se demostraban las cualidades artísticas de la sociedad mexicana. Otra forma de difusión cultural fue enviar a algunos intelectuales a distintos países a dictar conferencias, esencialmente sobre la historia de México y otras temáticas de tipo social.

³⁰ Ídem, 224.

Por su parte, Antonio Caso realizó un par de presentaciones en América del Sur, José Vasconcelos en Brasil, Uruguay, Argentina y Chile. En el caso de Estados Unidos el delegado fue Juan Tablada y estando ahí publicó *Mexican Painting of to day* (1923). En este texto, Tablada, definió el arte revolucionario como una experiencia renacentista y liberador del pueblo mexicano. La realización de estos congresos a nivel mundial permitió el intercambio de lenguajes visuales, la apreciación y exportación del arte mexicano.

Otros elementos que influyeron en el auge del “renacimiento mexicano” fueron: la situación bélica en Europa y que, el naciente bloque capitalista estadounidense aún no tenía un arte auténtico. Sin embargo, a pesar de estas condiciones benéficas para México, en el interior, la radicalización de la derecha y la crisis económica provocaron que el quehacer artístico pasara a segundo plano. Esto se hizo más evidente cuando el presidente Pascual Ortiz nombró a Narciso Bassols Secretario de Educación y a Carlos Chávez como director de Bellas Artes, que dieron paso a una educación de tipo socialista, la cual tuvo dos objetivos: el carácter laico y la educación técnica relacionada con un plan racional de fomento económico y la elevación de la cultura.

Esto provocó que algunos artistas se auto-exiliaron como en el caso de Orozco, Siqueiros e incluso el mismo Rivera, en búsqueda de ofertas de trabajo en el extranjero. También, surgieron colectivos independientes y promotores políticos del arte como La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) que se fundó a inicios de 1934. Algunos de los miembros fundadores fueron: Luis Arenal como primer secretario, Leopoldo Méndez, Pablo O'Higgins, Luis de la Cabada, Xavier Guerrero, Ermilo Abreu Gómez, Alfredo Zalce, Fernando Gamboa, Santos Balmori, Clara Porcet, Ángel Bracho, entre otros. La LEAR tuvo una gran proyección internacional sobre todo con el bloque socialista, que ocasionó algunos enfrentamientos con el gobierno mexicano. Para fines de los treinta las condiciones cambiaron dentro y fuera del país, trastocando la dinámica nacionalista de la política cultural. Por lo cual, se crearon organismos alternos al Estado para el control y dirección del sector cultural como, el Instituto Nacional de Bellas Artes (1947) y el Instituto de Antropología e Historia (1939).

En cuanto a la distribución y exportación del arte mexicano emergieron algunas galerías independientes, esencialmente a cargo de extranjeros y personalidades con poder económico. En el continente europeo predominaba el ambiente bélico; así mismo, New York se posicionaba como cede de la vanguardia artística, generándose nuevos estilos que correspondía a una realidad dependiente del mercado y que marcaría el paso a la posmodernidad.

Para continuar con esta reflexión de la relación arte y política, en el proceso de institucionalización durante el gobierno callista; se describirán tres elementos que justifican el retomar este momento histórico: un primer punto, son las relaciones con el extranjero bajo la figura del embajador Dwight Morrow y de algunos “peregrinos” amantes de la revolución mexicana, que fungieron como promotores del arte popular y contemporáneo. Otro tema a tratar son las galerías de arte; cuyo origen y desarrollo, dejó entre ver las posturas y acciones políticas en ambas naciones. Finalmente, hablaremos sobre la prensa que al ser un medio destinado a las masas, nos permite acercarnos a la imagen del México que se quería imponer dentro y fuera del país. Así, iniciaremos por contextualizar las disposiciones del gobierno callista, que marcaron la transición del México revolucionario al de las “instituciones”.

4. UN NUEVO ESTADO, ENTRE EL ARTE Y LA POLÍTICA.

*Preferí callar y mirar,
y note que mi silencio no disgusto al señor Calles.
Así trascurrió el tiempo, minuto a minuto,
entre frases trucas y rumores vagos³¹*

El estruendo de la guerra se difuminaba en los cimientos de una nueva nación; los primeros pasos del gobierno pos revolucionario tropezaron con una población cansada y desmoralizada; sabían que el camino sería difícil y era necesario reforzar la identidad de su pueblo y reivindicar lo propio. El proyecto era “simple” hacer de México una nación moderna, progresista y homogénea que correspondiera a la realidad capitalista del mundo. El arribo del general Álvaro Obregón a la presidencia de la república desato un aire esperanzador y optimista, no sólo en la población sino en nueva generación de empresarios y políticos. El gobierno obregonista tenía claro tres puntos que debía velar:

1. El Estado debía estar por encima del entero organismo social.
2. Las “masas” eran un poder de movilización, (demostrado durante la revolución); por ello era importante tenerlas bajo su control, ya fuera ofreciéndoles una solución o bien, la promesa de ella.
3. Y en relación a los dos puntos anteriores, era esencial mantener la paz social, cualquier movimiento armado resultaba un peligro para la reconstrucción nacional.³²

En lo internacional, la creciente potencia norteamericana estaba interesada en expandir su capital, específicamente, en Latinoamérica. Por ello, a inicios de los veinte se dieron una serie de negociaciones entre el gobierno estadounidense y el mexicano, esencialmente por ser una estrategia para acercarse a los demás países latinoamericanos como Nicaragua.

³¹ Descripción que hace Rafael Cardona tras una convivencia con el presidente, cuya crónica se publicó en *Revista de revista* 9 de septiembre de 1928 pp. 33 “Calles el Silencioso”

³²Basados en Gutiérrez, Hernán, 347

Sin embargo, las negociaciones entre ambas naciones en un inicio fueron complicadas; debido al paternalismo económico por parte del gobierno mexicano y a la postura conservadora del presidente Woodrow Wilson. Este fue el panorama que enfrentó, Plutarco Elías Calles, al asumir la presidencia de la república, que coincidió con las nuevas disposiciones políticas y económicas mundiales. Por ello, Calles buscó dar un giro al proyecto revolucionario; el objetivo era el mismo, la consolidación del Estado revolucionario. Sin embargo, cambió el sentido de “la lealtad”, de la figura del “caudillo” por la lealtad a las instituciones, ya que creyó que estas ayudarían a incrementar la confianza de las masas hacia el gobierno y a la incorporación de los distintos grupos políticos en uno solo. El significado de este hecho quedó grabado en el siguiente discurso:

quizá por primera vez en su historia se encuentra México con una situación en la que la nota dominante es la falta de caudillos, esta circunstancia debe permitirnos orientar la política del país por rumbos de una verdadera vida institucional, procurando pasar, de una vez por todas, de la condición histórica de país de un hombre a la de la nación de instituciones y leyes (Cimet, pp.72)

Uno de los logros de Calles durante su mandato, fue mitigar al movimiento obrero a través de la burocratización de sus líderes. Un ejemplo fue el caso de Luis N. Morones, a quien asignó el cargo de Secretario de Industria, Comercio y Trabajo, consiguiendo el control e institucionalización del movimiento obrero. De igual manera, se realizaron una serie de modificaciones a la constitución; como la Ley General de las Instituciones de Crédito, acompañada por la creación del primer sistema de impuestos. Lo cual permitió ampliar el presupuesto federal, para el incremento en la infraestructura del gobierno. (De Cimet, pp. 76).

Por otro lado, la reforma agraria además de impulsar la productividad agrícola, sirvió para la estabilización social en el campo. En este sector también se buscó mantener un orden, para lo cual, se crearon instituciones reguladoras como: la Comisión Nacional Agraria; los Bancos Ejidal, central y regional; el Banco de crédito; la Comisión Nacional de Irrigación y los Bancos Refractarios. (De Cimet, pp. 77). En cuanto al ejército, Calles tuvo claro que México debía romper con la tradición personalista del “caudillo”; por ello, el ejército se convirtió en un símbolo de heroísmo a través del sentimiento nacionalista, así:

se representa a la noble institución del ejército, en la que nos hemos cifrado ayer y ciframos hoy nuestra esperanza y nuestro orgullo, se presenta a los hombres que han hecho la revolución y a las voluntades que han aceptado de modo entusiasta y sincero la necesidad histórica, económica y social de esta revolución, ... para pasar la categoría de pueblo y de gobiernos de caudillos, a las más alta más respetada y más productiva y más pacífica y más civilizada condujo de puño de instituciones y de leyes” (Plutarco Elías Calles, en Macías, pp. 243)

El sector educativo tuvo un papel importante para la homogenización de las masas, logrando la interiorizando el discurso progresista y nacionalista. Por medio de la educación popular y laica, se buscó mejorar el desempeño de la población “liberadas del control e influencia clerical”; enfocándose en la formación, esencialmente de las comunidades rurales, niños y obreros como parte de la modernización. Así, el Estado consiguió monopolizar todo tipo de práctica cultural; y si bien, no eliminó por completo la influencia de la Iglesia, si logró aislarla al ámbito privado. En una declaración, Calles aseguró que:

los pilares fundamentales para el mejoramiento de las grandes colectividades de mi país, especialmente de las masa campesinas, obras e indígenas, son su liberación económica y su desarrollo educacional hasta lograr su incorporación plena a la vida civilizada. El problema educacional de las masas rurales será uno de los que preferentemente ocupará mi atención. En concreto, la escuela rural extendida hasta el extremo que lo permitan nuestras posibilidades económicas será nuestra preocupación (Mereles, pp. 23)

El sistema educativo estuvo influenciado por el planteamiento pedagógico de John Dewey; en el cual, la experiencia era el centro de la educación, ya que el alumno era quien construía su conocimiento y el maestro sólo era un guía. Por otra parte, la educación uniforme le permitió al gobierno vincular sus intereses políticos con los sociales, instruyendo a los futuros ciudadanos para “la colaboración y la moralización en la sociedad misma” (Mereles, pp. 24). Por lo cual, se aumentó el presupuesto en la educación y se inauguraron bibliotecas públicas, se edificó la Normal de seis años, se abrió la escuela de artes y oficios “José Cruz Gálvez” y se continuo con las campañas de alfabetización.

Por otra parte, se enfatizó el trabajo en las escuelas rurales, para capacitar al campesino en las nuevas tecnologías de cultivo; de ahí el lema del Estado: “tierra y escuelas”. En 1932, se abrieron más escuelas de pintura al aire libre y en la zona urbana, los centros populares. Estas construcciones evidenciaron la institucionalización de los postulados revolucionarios y su difusión; incluyendo lugares de esparcimiento social como la re-dignificación del mercado “Abelardo Rodríguez”. Esta obra, estuvo a cargo de Diego Rivera con algunos de sus alumnos: Miguel Tzab, Ángel Bracho, Antonio Pujol, Pablo O’Higgins y Ramón Alva Guaderrama.

Además de estas reformas, otro suceso político importante fue el proceso de institucionalización con la fundación del Partido Nacional Revolucionario (PNR). El vacío que dejó la muerte de Obregón, significó un peligro para la integración social y política. Por ello, Calles y el Congreso inmediatamente actuaron para la asignación de un presidente. Finalmente, el 1 de diciembre de 1928, fue electo Emilio Portes Gil y paralelo a este triunfo se creó el PNR. Este acontecimiento, significó para Calles saldar su deuda con el grupo revolucionario que lo había llevado al poder. Además, con este partido se lograba la homogenización de la opinión pública y la estabilidad del Estado:

Por ello el PNR... desde ahora se perciben una colaboración más extensa, más clara más útil de los intelectuales en pro de los proletarios, los centros de cultura, y los organismo de protección al pueblo anónimo- antes sólo y clasificado en bajos fondos.- están entregados a técnicos de especialización, libres de los prejuicios de casta de la intelectualidad de la pasada generación ... El estado es una institución social por el pueblo y que funciona políticamente en pro del bienestar de los ciudadanos... esta antiestética y prejuiciosa actitud mental es una definida condición y no es una teoría que puede cambiar...³³

Después de la creación del Partido Revolucionario Nacional, se dio paso del “país de un hombre” al de “nación de instituciones y leyes”. El discurso y los medios con los cuales se encubrió este acontecimiento, delinearon la forma como funcionaría la política al permitir todo tipo de delitos para conservar el poder en unas cuantas manos:

³³ *El Nacional* lunes 9 de junio de 1930 Página Editorial, “Por la cultura nueva de México”.

México, bajo gobierno netamente institucional... sin inspirar sólo en conveniencias patrióticas, el respaldo unánime de todos los grupos revolucionarios, el de las masas, proletariados del campo, la ciudad, que forman la médula de la patria y el de todos los grupos, intelectuales clases privilegiadas de la familia mexicana, aun de quienes puedan sentirse enemigos... porque el paso de México, de la condición de país de hombres únicos a la de pueblos enormes puros institucionales, significará no sólo la posibilidad cierta y garantía de paz material estable, sino seguridad de paz, cuando todas las fuerzas y voluntades... puedan hallar, ya no sólo en la voluntad, torpe y movida por intereses de facción, ... sino que sepan y entiendan y palpen, que sobre toda voluntad gubernamental, susceptible de interés o de pasión, rigen en México las instituciones y las leyes (Plutarco Elías Calles en Macías, pp. 244)

La base del Estado callista estaba conformada por diferentes grupos de poder: el ejército, la burocracia, las fuerzas regionales, el gobierno y el intelectual. Estos dos últimos tuvieron una relación muy estrecha en la conformación de la identidad nacional, debido a su capacidad de unificar y dar forma a las diferentes ideologías. El gobierno pos revolucionario descubrió en los artistas trabajadores que podrían fortalecer al Estado, al disponer de la sensibilidad de las masas para la objetivación del devenir de la nación y difusión del pensamiento progresista.

Es importante considerar que toda tendencia política supone una idea del ciudadano para la ideologización del Estado; así, la base epistemológica que forjó el devenir de la nación mexicana a inicios del siglo XX, fue la individualización, es decir, la voluntad afectando a las masas; que fue un tipo de "despotismo democrático", donde el Estado era la suma total de la nación.

Gracias, a la difusión del sentimiento nacionalista se logró la descomposición de la sociedad mexicana, ya que creó una falsa conciencia y por ende, una identidad superficial al ser impuesta desde el poder. Es decir, la validez de los intereses del Estado, estaban por encima de los de la sociedad. En palabras del mismo Calles: "hemos creído y seguimos creyendo que la mejoría nacional sólo se puede lograrse mediante un esfuerzo enorme en favor de las grandes masas de población" (Plutarco Elías Calles en Macías, pp. 202).

Por lo tanto, no se trataba de dar soluciones sino promesas de ellas, para mantener a las masas en paz. Así, la imagen de lo mexicano se propagó como una expresión cultural; que más que representar una apuesta en escena, fue una muestra de autenticidad (Monfort, 2005). En cuanto a la conformación de esta imagen, estuvo en gran parte a cargo de la labor artística; aunque sólo fue un grupo privilegiado, quienes se adaptaron a las nuevas políticas como fue el caso de algunos los muralistas. Sin embargo, debido a que el gobierno dio prioridad a la educación técnica se redujo presupuesto para el fomento a las artes.

Esta represión y reducción presupuestal orilló a algunos artistas a emigrar a otros países como, Estados Unidos; cuyo, interés se debió a la emergencia de una renovada “izquierda” y un nuevo grupo de empresarios que vieron en la cultura mexicana un modelo de inspiración, para la conformación de una identidad auténtica. Antes de iniciar con la relación político- cultural entre Estados Unidos y México, daremos un panorama de las tendencias políticas e ideológicas que permitieron este acercamiento y fascinación por lo “mexicano”.

4.1. El acercamiento con el “buen vecino”

Los norteamericanos y los británicos controlan el petróleo, los bienes raíces la minería; los canadienses operan los bancos y las líneas ferroviarias; los franceses monopolizan los almacenes de mercancías en general; los alemanes administran las farmacias y tlapalerías, mientras que los españoles manejan los cafés y la tiendas de abarrotes

*“¿Que hacen los mexicanos?”, preguntó el visitante
“se paran a mitad de la calle y gritan ¡Viva México!, fue la contestación (Gutiérrez, pp. 133)*

El comentario anterior demuestra la percepción negativa que tenía el extranjero respecto a la política nacional del gobierno mexicano; que consideraban inoportuna, ya que el Estado pasaba por un momento de debilidad económica y donde el capital de las empresas extranjeras era preponderante. Así, algunas medidas como la reforma al artículo 27 constitucional, se convirtieron en una amenaza para los intereses del extranjero. y provocaron un ambiente de desconfianza reduciéndose las inversiones.

Por ello, el gobierno obregonista se esforzó por crear una contra-propaganda a estas acusaciones y atraer al capital extranjero. Así, se contrataron agentes tanto mexicanos como extranjeros para que propagaran la idea de un México rico y estable. Un ejemplo fue la cadena periodística *Hearst*, que se concentró en presentar noticias favorables de nuestro país. Así mismo, la propaganda obregonista no sólo se preocupó por el turismo; sino también, por el sector empresarial y político para un acercamiento pacífico entre ambos países. Plutarco E. Calles continuó con este trabajo propagandista; hizo un paralelo entre la reivindicación histórica del país y su situación a nivel internacional. Es decir, que el sentimiento nacionalista no fuera un obstáculo para la apertura del mercado mundial y el desarrollo industrial:

Cumplir en el mundo... tiene derecho de hacer oír su mensaje a la humanidad. México ha dado a conocer en el curso de su más reciente etapa histórica insospechable franqueza y altitud de miras, cuál considera su participación en el mundo. Después de una larga y dolorosa experiencia que ha sufrido el país, una veces por sus propios errores otras por errores ajenos, llegó entonces el momento de reivindicar nuestros retardados derechos, que siendo México un país fundamentalmente de proletariado en cuya masa flota débilmente un mínimo de población afortunada... esta labor... quiere reivindicar los más puros principios de la ética de la humanidad; sostener los más claros postulados del bien universal; sueña y pugna por un posible bienestar, en donde el número de los que sufren sea cada día menor ..., en donde la riqueza nacional y los derechos cívicos tengan una participación más común (Calles en Macías, pp. 159)

En cuanto a las tendencias políticas en Estados Unidos fueron dos: por un lado la “dura” al estilo del embajador James Rockwell Sheffield (1924- 1927), conservador que acusó de bolcheviques a los presidentes mexicanos; y la otra tendencia fue la “liberal”, quienes simpatizaron con la ideales de la revolución y el nuevo Estado mexicano. Cada tendencia correspondió a los intereses de distintos grupos de poder, la primera representó a los empresarios petroleros y la segunda, a los banqueros, industriales y comerciantes (Collado, 8). Por su parte, el gobierno obregonista se enfrentó al conservadurismo del embajador Sheffield, lo cual dificultó las negociaciones entre ambas naciones. Para beneficio de Calles, el proceso de institucionalización que llevo a cabo coincidió con la postura innovadora del embajador Morrow:

Ya nadie quiere tomar por el camino de en medio. Los comunistas avistan anárquicamente para preparar el advenimiento de una sociedad sin clases, cuya existencia parece inverosímil mientras el hombre sea lo que es actualmente. Los derechistas, por su lado, pretenden hacer que la vida retroceda a fórmulas ya superadas por la evolución. Pero todos nos preguntamos- concluía calles- : ¿Por cuál camino nos aproximamos a la meta de la estabilidad y la construcción?, ¿Cuál es el “camino de en medio” Y él mismo se responde: “por uno, por el único que garantiza la libertad a los ciudadanos: por las instituciones democráticas (Mereles, pp. 234)

Por otra parte, en ambas naciones sus habitantes sufrían una alineación política; así, algunos políticos e intelectuales coincidieron en la necesidad de buscar en otras culturas alternativas de resistencia. En el caso de los intelectuales norteamericanos aquellos con tendencia socialista, veían en México un espacio para escapar del materialismo y la desigualdad que asociaban con el capitalismo. Por ello, en los años veinte nació un tipo de culto a la imagen del indio, debido a su orientación comunitaria que contrastaba con el individualismo de la sociedad capitalista y un ataque al orden industrial. La ideología revolucionaria fue la base para crear un arte auténtico y libre de toda reserva elitista, disponible para concientizar a la sociedad.

Algunos mexicanos atraídos por la oferta laboral se trasladaron al país vecino, duplicándose el número de salidas de 729, 992 en 1920 a 1 422, 533 en 1930. (Deplar ,pp. 15). Para el control del flujo de personas, se crearon programas de ayuda y conocimiento de las diferentes grupos migratorios como, “The friends of the Mexicans” en 1922; cuyo objetivo era resolver las necesidades educativas y de vivienda de los inmigrantes.

Otro tipo de asociaciones enfocadas al intercambio educativo como, la escuela de verano bajo la dirección de Pedro Henríquez Ureña. Ésta ofrecía cursos en Lengua española y literatura, así como, de historia, folklore, arqueología, economía y otros temas respecto a la cultura mexicana. A fines de los años veinte, la aparente estabilidad al interior del país y la creciente amenaza de una guerra mundial, fortaleció las relaciones bilaterales entre ambas naciones. Esta breve contextualización nos permite observar como a través de la institucionalización y la creación del Partido Nacional Revolucionario se implanto un paradigma político que persistiría hasta nuestros días.

El partido fundacional formo parte de la homogenización política, y según Daniel Cosío Villegas fue: "... la necesidad de contener el desmembramiento de lo que comenzaba a llamarse "la familia revolucionaria", necesidad que había llegado a considerarse muy apremiante" justificando que era "el medio civilizado de un partido político, y no de las armas, como había ocurrido desde que se inició la revolución maderista" (Mendinava, pp. 294)

Por último, el reordenamiento económico que se dio en el mundo, creo la necesidad de aliviar las diferencias con el país vecino. Así, la "diplomacia cultural" fue un medio conciliador entre las exigencias del sector empresarial y el creciente nacionalismo. Por medio de este análisis, se evidencian algunas de las estrategias con las cuales el gobierno pos revolucionario aseguro la hegemonía del poder. Entre los personajes norteamericanos que coincidieron con este tipo de estrategias fue, Dwight Morrow, que junto a otros empresarios e intelectuales, se encargaron de la difusión y explotación de la cultura mexicana, para el fortalecimiento del país del norte.

4.1.1. Dwight Morrow y compañía en México.

Las medidas políticas y económicas de los regímenes revolucionarios durante los años 1920 a 1927, hicieron difícil la estancia de extranjeros en tierras mexicanas. Sin embargo, algunos intelectuales y políticos norteamericanos que habían simpatizado con el movimiento revolucionario, veían en México un laboratorio social del mundo y trataron de idealizar su imagen a través de escritos y notas periodísticas. Algunos ejemplos fueron, Frank Tannenbaum periodista socialista, Ernest Gruening periodista demócrata que trabajo para *The Nation*; así como los fotógrafos Tina Modotti y Edward Weston entre otros. De igual modo, contribuyeron las declaraciones de algunos mexicanos como la de José Vasconcelos en *Revistas de Revistas*: "the United States was young and vigorous nation that was inclined to help everyone and that we Mexicans need that how to use this disposition for our benefit" (Delpar, p. 41)

En la política un personaje relevante fue, el embajador Dwight W. Morrow, quien descubrió en la cultura mexicana los valores necesarios para una política pacífica e intervencionista, encaminada al continente Americano. Su carrera inició cuando recibió una invitación de Lamont, para formar parte de la firma J P Morgan; donde demostró su habilidad para la política. En abril de 1917 tras el ingreso de EU a la Gran guerra, George Rublee, lo invitó para formar parte del Consejo de Transporte Marítimo de los Aliados. En este puesto fortaleció su imagen en la política internacional. Al terminar la gran guerra trabajó en la Wall Street, donde obtuvo el puesto de Director de empresas en *General Electric* y la *Banker Trust Company*, que le permitió afianzar su economía.

Dwight W. Morrow, cuidó que su imagen fuera de alguien culto y caritativo; de ahí que, sus donativos a la cultura llegaron a sumar hasta 125 000 dólares en 1927. Debido a la crisis financiera en la isla cubana, fue enviado como interventor; siendo un factor clave para su carrera política al poner en práctica su “tutoría moral”, donde las grandes potencias no sólo debían influir económicamente sino que, tenían el deber de cumplir con los “menos fuertes”. Sus habilidades como interlocutor llamaron la atención del presidente John Calvin Coolidge, quien lo consideró para ser embajador en México, donde:

en 1905 con el Presidente Roosevelt, quien dijo que- cuando por maleficios crónicos o incompetencias den lugar a un quebranto de las naciones de la sociedad civilizada pueden requerir la intervención de alguna otra nación civilizadaDespués siguieron las declaraciones del presidente Wilson sobre la doctrina de Monroe, diciendo... que el crepita que la doctrina de Monroe debía llegar a ser doctrina universal... (Y se pregunta del por qué el interés de Estados Unidos en este país, respondiendo)... por causas estratégicas , para proteger... al canal de Panamá , que se construyó para que pudiera transportarse prontamente desde el pacífico al Atlántico y viceversa...³⁴

Por otra parte, a inicios de la década de los veinte, tras la caída de los ingresos petroleros, México tuvo dificultades para pagar los bonos de la deuda con Estados Unidos. De esto tenía conocimiento Dwight Morrow, al formar parte de la Casa Morgan que poseía una amplia información del Banco de México y de su crisis financiera.

³⁴ *Revista de revista*, 28 de octubre de 1928, pp. 34

Por otra parte, era evidente la influencia de algunas empresas extranjeras en México como *Ford*, *The International Telegraph and Telephone Company* y algunas firmas mineras, que hicieron necesarias las relaciones bilaterales entre México- Estados Unidos. Todos estos elementos hicieron que el presidente Coolidge, le ofreciera el cargo de embajador a Morrow, aceptando finalmente el 20 de septiembre de 1927.

El nuevo embajador conocía a México sólo a través de la prensa y algunos libros como *Mexico and Its Heritage (1928)* de Ernest Gruening; texto que rompió con la leyenda negra sobre el movimiento revolucionario. Antes de su viaje, le confeso a su amigo William Adams Brown (miembro del Consejo Federal de Iglesias en Estados Unidos), que: “Bueno yo sé una cosa que puedo hacer por los mexicanos, pueden gustarme” (Collado, pp. 44). Las instrucciones que recibió del Departamento de Estado para su cargo en México, fueron las siguientes:

1. Conseguir un arreglo con el gobierno mexicano a través Convención General de reclamaciones, con los mismos jueces y fallaran a la brevedad.
2. Llegar a un *modus vivendi* en el asunto petrolero, que terminase con la parálisis de la industria y facilitará la llegada de ingreso que el gobierno necesitaba.
3. Persuadir al régimen mexicano para no llevar acabo la ejecución de la reforma agraria.
4. Mantener el embargo de armas interpuesto desde noviembre de 1926.³⁵

Las causas que originaron la relación conflictiva entre ambas naciones fueron: el caso de Nicaragua, cuando México ofreció su apoyo a los liberales que estaban en contra del gobierno conservador de Adolfo Díaz, respaldado por Estados Unidos; la crítica a las políticas anticlericales; la legislación del artículo 27 constitucional, que puso en peligro la propiedad y derechos mineros adquiridos por los estadounidenses antes de 1917 y la creciente migración de distintos grupos de intelectuales estadounidenses a tierras mexicanas.

³⁵ Síntesis de lo que expone María del Carmen Collado (2005),pp. 45

La cultura mexicana fue bien recibida en la sociedad del país vecino, ya que era contrario a la materialidad y a su vida moderna. México, se les presentó como un lugar seguro, virgen y natural; así lo describió Katharine Dos Passo (1932): “A trip to Mexico is more exciting than a trip to Europe, because the country is not standardized or touristic and even the most inexperienced traveler makes his own discoveries” (Delpar, pp. 58). En la sociedad estadounidense eran notables dos posturas: por un lado, los conservadores defensores de los valores tradicionales, que estuvieron centrados en el autocontrol y represión; y por otro lado, quienes buscaron abandonar las viejas restricciones e instalar en el poder al grupo empresarial.

Morrow, pertenecía a esta última, descubriendo en la cultura mexicana los valores que prometían la “trascendencia personal y nacional a través de la liberación de las viejas restricciones” (Collado, pp.51) El embajador, utilizó el espectáculo para enaltecer su imagen en la sociedad mexicana; invitando al aviador Charles Lindbergh (popular por su viaje trasatlántico) para realizar un viaje a México. El evento transcurrió de la siguiente manera: despegó de Washington el 13 de diciembre de 1927 y voló durante 27 horas, hasta llegar a México. Su visita logró distraer al pueblo mexicano y engrandecer la figura del embajador. De la misma forma, Calles utilizó la publicidad para popularizar su imagen en el extranjero, un ejemplo fueron las producciones cinematográficas que se hicieron de él.

Además de estos eventos, como parte de su “tutoría moral” Morrow, participó en la resolución de diferentes problemas como el conflicto entre el Estado mexicano y la Iglesia. Los acuerdos con Calles siempre fueron en entrevistas presenciales a petición del mismo presidente, y los resultados fueron relevantes: consiguió que la Suprema Corte de Justicia emitiera un fallo sobre el petróleo, declarando la Ley de 1925 retroactiva y se dieron concesiones sin límite de tiempo a las empresas que se registraran ante el gobierno federal. Cualquiera que sea el veredicto final sobre Morrow, su desempeño como embajador se apoyó en su interés y gusto por la cultura mexicana.

Una evidencia de su gusto por la cultura mexicana fue su casa en Cuernavaca, obra que estuvo a cargo del arquitecto, Pancho Rebollo. La construcción fue conocida como “Casa Mañana”; ya que siempre que le preguntaban cuando concluiría, Pancho Rebollo respondía: “mañana”. Tras esta experiencia y gracias a su gusto por la escritura, su esposa Elizabeth C. Morrow, publicó la obra *Casa Mañana*, en el cual expuso su admiración por la cultura mexicana. Otra de sus publicaciones fue el libro para niños *The Painted Pig*, que hacía referencia a la alcañicia de barro mexicano en forma de puerco. La historia se inspiró en la colección de juguetes mexicanos creados por su amigo René d'Harnoncourt, quien también se encargó de ilustrar el libro.

La amistad del matrimonio Morrow con algunos residentes del extranjero como, D' Harnoncourt y William Spratling, les facilitó la adquisición de piezas antiguas y contemporáneas de arte popular. Además, les permitió conocer algunos artistas e intelectuales como Diego Rivera. William Spratling, quien fundó el primer taller artesanal de plata en Taxco, Guerrero, intercedió para que el embajador patrocinara a Diego Rivera, ya que la amistad entre el banquero y el pintor era necesaria a pesar de sus diferencias políticas. Por un lado, Rivera necesitaba sobrevivir y ser reconocido en el extranjero; por el otro lado, el banquero necesitaba tener un “buen gesto” para los mexicanos. En diciembre de 1929, Morrow pagó un total de 12000 pesos a Rivera para que realizara un mural en el Palacio de Cortés, en Cuernavaca. El embajador habló con el canciller Genaro Estrada para conseguir los premisos necesarios y pidió se mantuviera en secreto su mecenazgo.

Paralelo a la política cultural de Morrow, hubo otros personajes que ayudaron a la exportación del arte mexicano, mencionaremos algunos. Frederick Davis, fue gerente de la sala de exposición de artes y oficios de la Compañía Sonora en la Ciudad de México; se encargó de recolectar, vender y exponer la obra de algunos artistas como Diego Rivera, José Clemente Orozco, Rufino Tamayo, Miguel Covarrubias y Jean Charlot, entre otros. En 1927, contrató a René D'Harnoncourt como su asistente, con quien trabajó hasta 1930 convirtiéndose en los principales coleccionistas y promotores del renacimiento mexicano.

Por otro lado, Albert Bender corredor de bolsa, fue quien impulso en un inicio la carrera de Rivera en Estados Unidos. Dio a conocer su obra con grandes personalidades entre ellos, la esposa de George Blumenthal, presidente del Museo Metropolitano de Nueva York y William Gerstle presidente de la Comisión de Arte en San Francisco. Siendo en esta ciudad, donde Rivera incremento su fama al pintar dos murales, uno en "The Stock Exchange Luncheon Club" y el otro, en "The California School of Fine Arts". Así mismo, Rivera fue el segundo artista (después de Matisse) que expuso de forma individual en el Museo de Arte Moderno, en Nueva York; donde presentó una serie de paneles móviles (innovando con esta técnica) y resultó ser un gran éxito con un total de 56 575 visitantes.

Frances Flynn Paine, fue otra personalidad que apoyo al arte mexicano de manera independiente. En 1931, organizó tres exposiciones en las galerías de John Levy, bajo el título "Un ciclo de pintores mexicanos". Así mismo, le vendió obras de artistas y artesanos mexicanos a la familia Rockefeller; quienes le encargaron conseguir a un artista que pintará los murales centrales en el Rockefeller Center. Para esta tarea, Paine eligió a Rivera; y si bien, sabía de las tendencias comunistas del pintor, no creyó fuera un impedimento, ya que el artista había sido expulsado del Partido Comunista. Sin embargo, este trabajo le trajo grandes problemas, puesto que, dentro del mural había un retrato de Lenin y el mensaje era claro: la enfermedad era el capitalismo y la cura, el comunismo.

Al enterarse de esto, los Rockefeller detuvieron la obra y la destruyeron en febrero de 1934. A pesar de las diferentes manifestaciones ante tal hecho, no se llegó a un acuerdo con el pintor. Después de la polémica, Rivera siguió trabajando en E.U, aunque se redujo el número de ofertas. Entre los trabajos que realizo están los murales en el jardín del "Detroit Institute of Arts" en 1933 y así mismo, volvió a pintar *El hombre en el cruce de caminos*, en el Palacio de Bellas Artes. Por otra parte, el centro Rockefeller siguió siendo un elemento importante en la política cultural; John D. Rockefeller fue uno de los fundadores de la Mexicana Arts Association, que se creó el 9 de diciembre de 1930 y cuyo objetivo era:

Mantener una exposición permanente de artes mexicanas aplicadas y patrocinar exposiciones especiales de las bellas artes aplicadas de México y de los Estados Unidos, con el fin de estimular el interés y demanda de las bellas artes y artes aplicadas de México y ayudar a la mayor propagación y distribución de las artes mexicanas...

Animar a los artesanos mexicanos para que mantengan la mejor tradición de sus artes, y estimular ciertas artes que estén en peligro de padecerse, tomar cursos en la forma de ejecutar sus obras, empacar y transportar sus productos, con el fin de que la cerámica, cristalería y otras artes aplicadas de México, puedan llegar a ser prácticas para su transporte y su uso...

Patrocinar y estimular la introducción de la música y teatro, literatura en general y cinematografía y dar conferencias sobre las artes de los dos países, con el fin de que el pueblo de México y el de los Estados Unidos de América se mantengan bien informados sobre el desarrollo cultural temporal desde cada país...³⁶

Entre los integrantes que conformaron la mesa directiva fueron: Frances Flynn Paine, Elizabeth Morrow, Abby Aldrich Rockefeller y como presidente, Winthrop W. Aldrich. Sin embargo, tras la crisis financiera de 1929, esta asociación sólo realizó una parte de su ambiciosa agenda. Como se mencionó, entre sus miembros estaban los Morrow; cuando el embajador estaba a punto de retirarse de su puesto, organizó una exposición de arte mexicano con apoyo de Carnegie Foundation, la American Federation of Arts y la Secretaría de Educación Pública; incluso invitó al Secretario de Hacienda, Luis Montes de Oca, para formar parte del comité organizador.

La exposición se inauguró el 13 de octubre de 1930 con el título, *Mexican Art Exhibición*; y estuvo de gira a lo largo del año instalándose finalmente, en el Museo Metropolitano de Nueva York. El trabajo museográfico estuvo a cargo de Rene D' Hannoncourt, se presentaron más de 300 objetos que iban desde las primeras civilizaciones hasta la época contemporánea. Se editó un catálogo que presentó a las piezas como expresiones de la civilización mexicana, entre lo inconsciente de su primer arte y la nueva consciencia de lo moderno. La intención de esta exposición fue, establecer "lazos más estrechos y de entendimiento entre los pueblos estadounidense y mexicano, dando a los primeros la oportunidad que vean y estudien el arte de México y su manifestaciones más importantes" (Collado, pp.86).

³⁶ *Mexican Folkways*, 1930 núm. 1 vol. 6 pp. 201

Por su parte, Ezequiel Padilla, secretario de Educación Pública, declaró que:

The series of exhibitions which are planted will present Mexico's artistic treasures, as well as the lofty elements which make up its culture to critics and all the American people. This cannot help but contribute to a greater appreciation of this country Mexico by the people of the United States, The United States will also derive advantages from this project, for it will be able to admire... some of the artistic works which have given Mexico just renown abroad (Delpar, pp. 143)

En el campo de la crítica artística, el historiador de arte Walter Pach, tuvo un papel importante en la validación de arte contemporáneo mexicano en los Estados Unidos. Él llegó a la ciudad de México en 1920, para dictar una serie de conferencias y clases de arte nativo americano en la Universidad de México. Antes de su partida, Pach invitó a algunos pintores mexicanos a participar en la exposición de la Sociedad de Artistas Independientes en Nueva York; entre las obras que se presentaron están, la acuarela *Prostitutas* de Orozco y un óleo de Carlos Mérida *Mujer de Metepec* (Delpar, p.141)

Estas obras fueron bien recibidas por el público y críticos de arte, quienes opinaron que era una alternativa al arte moderno europeo y cosmopolita. Durante el movimiento revolucionario, las familias de algunos intelectuales mexicanos tuvieron que refugiarse en el extranjero y estando ahí, también se constituyeron como promotores de la cultura mexicana. Entre ellos, destaca Marius de Zayas, que debido a la represión porfirista que sufrió su padre tuvieron que huir a New York.

En esta ciudad conoció al fotógrafo Alfred Stieglitz, quien influyó en su carrera como dibujante e incluso, lo apoyo para hacer una estancia en Europa. A su regreso en 1915, convenció a Agnes Ernst Meyer de crear una galería que sería "The Modern Gallery", pionera en exponer arte prehispánico en New York. Otro caso fue el de Anita Brenner, que tras el estallido de la revolución su familia decidió refugiarse en San Antonio, Texas. Este sentimiento de despojo la motivó para hablar del presente y pasado de su lugar de origen y quedó plasmado en dos textos: *Ídolos Detrás de los Altares* y *El viento que barrió México*. Continuando con el papel de las mujeres, está el caso de la joven periodista Katherine Anne Porter.

Katherine A. Porter, llegó a México en 1920 por una invitación del pintor Adolfo Best Maugard y el músico "Tata Nacho", con el fin de escribir algunas pantomimas para la bailarina rusa Ana Pavlova. Así mismo, durante la celebración del centenario del movimiento de independencia, participó en la organización de una exposición de arte popular mexicano patrocinada por el Ministerio de Industria, Comercio y Trabajo en Los Ángeles, California. Escribió para *El Herald* y fue editora de la revista *Magazine of Mexico*. En la Costa Oeste, Francisco Cornejo, promovió el valor estético del antiguo arte mexicano, que pensó que podría servir de inspiración y modelo para el artista contemporáneo.

En su estudio de San Francisco mostró numerosas piezas tanto originales como reproducciones de textiles, cerámica y otros artefactos prehispánicos. En 1921 declaró:

We talk about having an American art, but our architects, our sculptors, our painters, our craftsmen look for inspiration to Egypt, Greece and the Orient. Sad to say, they neglect what we possess on our own continent, If we are to be influenced by decoration from our primitive sources? Maya and aztec art bears no real resemblance to that of any other ancient nation and your heritage (Delpar, pp. 130)

Frances Toor, llegó a la Ciudad de México en 1922, para estudiar antropología en la Escuela de verano de la Universidad Nacional. Tres años más tarde fundó la revista bilingüe *Mexicana Folkways*, dedicada a la conservación y promoción de la cultura mexicana. El trabajo de los periodistas también fue importante para la vinculación cultural entre ambas naciones. Este fue el caso de Alma Reed que, siendo corresponsal del *The New York Times*, la enviaron a México para reportar la expedición de Edward Thompson en Yucatán. En este viaje conoció al gobernador Felipe Carillo, de quien se enamoró, pero tras su asesinato, decidió regresar a New York y desde ahí, continuó su labor con artistas mexicanos como, José Clemente Orozco.

La estancia de Orozco en el extranjero fue subsidiada por Genaro Estrada el Secretario de Relaciones Exteriores, pero no fue suficiente para sostener a su familia en México; así que, realizó pequeños trabajos como dibujos, litografías y grabados para obtener dinero extra.

En Nueva York conoció a Anita Brenner; quien realizó un artículo sobre su obra comparándola con la revolución misma “que representa fuerzas que combinaban la destrucción con la creatividad” (Delpar, pp. 83) Brenner, presentó a Orozco con Alma Reed, quien asumió el papel de manager. A fines de los veinte, Reed inauguró su galería de arte The Delphic Studios; lugar donde Orozco presentó su primera exposición individual con la serie “México en Revolución” y algunas fotografías de sus murales en la Escuela Nacional Preparatoria. Ione Robinson, comentó sobre el trabajo de Orozco:

Mrs. Reed has a rare quality, no matter what cause she is devoted to, she makes the most of every moment in order to arrive at some climax. She is determined that Orozco will paint a fresco in New York, that his genius will be recognized, and that with his recognition Diego Rivera will fall into oblivion (Delpar, pp.148)

Aunque las críticas fueron positivas, Orozco, no estaba satisfecho: ya que sentía no ganaba lo correspondiente por la venta de sus obras. Reed, fue su representante hasta 1932, fecha en que publicó un volumen dedicado a su trabajo. Otro personaje que se interesó en la obra de Orozco fue Carleton Beals, quien le ofreció pintar un mural en The Pomona College, que sería titulado *Prometeo* (1930) y que las críticas los describieron como una “Energized that wall with his sublime conception of Prometheus bearing fire to cold, longing humanity, until it lives as probably no wall in the United states today” (Delpar, p. 148).

Gracias a este mural Orozco conoció a George Biddle, quien organizó una importante exposición sobre su obra en la Gallery of the New Students League en Filadelfia. La presentación tuvo una gran recepción y a partir de este momento, la carrera de Orozco en Estados Unidos adquirió un nuevo impulso. La presencia de Orozco, Rivera y otros artistas en el extranjero, contribuyeron al interés por el arte mexicano. Así lo expresó el defensor del arte social, George Biddle, en su correspondencia con Franklin Roosevelt:

Los artistas mexicanos han producido la más grande escuela nacional de pintura mural desde el renacimiento italiano. Diego Rivera me ha dicho que esto fue posible sólo porque Obregón permitió a los artistas que trabajaran con salarios de plomero para poder expresar en los muros de los edificios del gobierno las ideales sociales de la revolución mexicana (Goldman,pp.6).

Así mismo, algunos "burgueses" y políticos encontraron en la pobreza, la ignorancia y superstición de la cultura mexicana, un campo seguro para el éxito financiero y la política:

If like Stuart Chase , William Spratling, Anita Brenner and a dozen others you will sing lyrics paeon of praise about the skies and the golden sunlight and the magic mountain and the fiestas and the pulque and the paintings and keep your mouth shut about the white terror, the brutal exploitation of the noble and happy Indians, the systematic slaughter of the peasants robbed of their land, the predatory role of American capital which owns and runs Mexico (Delpar, pp.72)

Las instituciones y asociaciones también tuvieron un papel importante, como el caso de la John Simon Guggenheim Memorial Foundation, que financió las estancias mexicanas de algunos investigadores estadounidenses. Por su parte, The Social Science Research Council, apoyó a Manuel Gamio para un importante estudio de la inmigración mexicana a los Estados Unidos; donde el mismo Dwight Morrow donó 3, 500 dólares. Esta investigación se publicó en 1930, en México se dio a conocer tiempo después, ya que evidenciaba la inseguridad laboral de los mexicanos.

La crisis financiera de 1929, fue un fenómeno desesperanzador para la sociedad norteamericana; así, hallaron consuelo en las representaciones primitivas e innovadoras del arte mexicano. Lo revolucionario y expresivo del arte mexicano, influyó en la nueva generación de artistas norteamericanos, por ejemplo: Rico Lebrun, quien participó en el programa mural del Departamento del Tesoro, con un estilo semejante al de Orozco; y Ben Shahn, trabajó con Rivera en el mural de Rockefeller Center y que, demostró su gusto por la ideología socialista del muralismo mexicano.³⁷

El muralista David Alfaro Siqueiros, también influyó en el arte estadounidense. Después de salir de la cárcel en México en 1931, viajó a los Ángeles; donde expuso en dos galerías locales, la librería Jake Zeitan y la Stendhal Ambassador Gallery. Además, trabajó con el muralista Millard Sheet en el mural *Mitin en la calle* y *América tropical*. Para la elaboración de este mural , fue contratado por F.F. Ferez, director de The Plaza Art Center. Forenz, pensó en una composición exótica pero Siqueiros lanzó una crítica contra el imperialismo.

³⁷ Goldman (1989), pp. 8

Así, colocó al centro de la composición un hombre mezcla de aborigen y negro, en el extremo derecho a un campesino mexicano y otro sudamericano en medio de la selva, entre ídolos y ruinas con los fusiles listos para el ataque. Esta representación hizo que, a los seis meses de terminarse fuese cubierta en su totalidad con cal. Posterior a este trabajo, en Nueva York, fundó el taller experimental en 1936, donde uno de sus alumnos fue Jackson Pollock y compuso tres obras: *El fin del mundo*, *Suicidio Colectivo Cosmos* y *Desastre*.³⁸

El "Vogue de lo mexicano" de finales de los veinte, garantizó la diplomacia cultural entre ambas naciones. Sin embargo, cuando Hoover llegó a la presidencia, las aprobaciones que hizo a ciertas restricciones como el requisito de alfabetización de la Ley de Inmigración, fueron un obstáculo para la fluidez migratoria. (Delpar, pp. 81) Así mismo, la afición del extranjero por la cultura mexicana disminuyó, ya que emergieron nuevos estilos artísticos y el ambiente bélico en occidente hizo que pusieran atención a otros países.

Con este análisis sobre el papel de algunos extranjeros en la promoción y exportación del arte mexicano, descubrimos el uso de la "diplomacia cultural" como estrategias de poder para las negociaciones políticas y económicas en el marco internacional. De igual manera, a través del trabajo de artistas y periodistas, se garantizó la entrada de capital extranjero al país y fue el prelude de la "Buena Vencida". Por otra parte, los medios de difusión como al prensa, se encargaron de fortalecer la imagen y de exportar la cultura y el arte de México. En el siguiente apartado, se hará un breve análisis de algunas publicaciones que se encargaron de difundir la producción artística mexicana, con la finalidad de reconocer otra tipo de estrategia de difusión e imposición del discurso nacionalista. Para ello, se eligieron publicaciones con distintos orígenes e intereses políticos ; así como, dirigidas a diferentes públicos, como: *Revista de Revistas*, de Excélsior, *El Nacional* periódico del Partido Nacional Revolucionario; las revista *Mexican Folkways*, *FORMA* y *Frente a frente* de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios.

³⁸ En *Siqueiros paisajista*; artículo de Cynthia MacMullin pp. 71-75

4.2. Notas y más notas sobre el “nuevo arte mexicano”.

El devenir de la prensa en México está ligado (ya sea, a favor o en contra) con la expresión de los grupos en el poder. Al formar parte del mundo moderno, su discurso se caracterizó por el predominio de la objetividad, con el propósito de “dar” cuenta del verdadero acontecer y dejar evidencia de ello. Así, entre sus encabezados, artículos y fotografías, nos muestra fragmentos de la realidad impuesta a una determinada sociedad; del actuar de los individuos y de sus prácticas socio- culturales. Por lo tanto, el discurso periodístico al informar, guiar e incluso censurar, contribuye al discurso histórico, al dar sentido a las vivencias sociales y en lo “no dicho” devela las estrategias del poder.

Esta unión entre periodismo y política es imprescindible, ya que la primera hace visible a la segunda y ésta a su vez, asegura la supervivencia de la primera. En los discursos periodísticos, recayó el papel de reorganizar la opinión pública; y en contribuir a la formación, restauración y legitimación de la identidad de una nación. En este intento por establecer un orden, ofreció a sus lectores un conjunto de creencias y valores plasmados en opiniones cristalinas. Así, en una sociedad como la mexicana, donde las desigualdades sociales son extremas, la prensa se convirtió en un acceso a la opinión pública de cierto acontecer. Por ello, su análisis nos acerca a la imagen pública del arte y la política en el ascenso de México a la modernidad.

A fines del siglo XIX, hubo grandes innovaciones tecnológicas dentro del país, como: el ferrocarril, el telégrafo y el teléfono, que facilitaron el tránsito de información y relativizaron las distancias. Esto hizo que, el periodismo sufriera algunos cambios pasando de pequeñas publicaciones de opinión a grandes impresiones, que daban a conocer el acontecer dentro y fuera de la nación. De igual modo, el trabajo periodístico se profesionalizó, donde el reportero tenía que dar la nota en el momento y expresarla de forma más interesante. Así, lo expresó Carlos Díaz Dufoo,³⁹ en un artículo sobre los cambios en el periodismo:

³⁹ Periodista veracruzano, en 1884 escribió en *La Prensa* y en *El Nacional*; fundó la Revista Azul con Manuel Gutiérrez Nájera. Colaboró en *Revista de Revistas* y fue editor fundador del *Excelsior*.

El periódico empresa, el periódico-institución que va convertido en una fuerza, no era conocido. Éramos un grupo de chicos que nos reuníamos en torno de una gran mesa —la famosa Mesa de Redacción, que ya no existe— a charlar y reír, y entre risas y charlas salían los editoriales, las crónicas, las gacetillas. Nos tirábamos unos a otros las palabras, las ideas, los chistes...El editor-director (generalmente) era otro buen chico, cuya primera preocupación diaria consistía en encontrar dinero para el papel del número que estábamos escribiendo. A veces solía ser un político de cierta talla, que se codeaba con ministros y nos sugería tal o cual tema —un “tópico” que decimos ahora en un castellano deplorable— que pescábamos al vuelo. ¿Libros?, ¿revistas?, ¿diccionarios?, ¿momentos de estudio?, ¿horas de preparación? ¡Ni por pienso! Ese “mundo tranquilo de la prensa”, desapareció para que en su lugar se instalara una maquinaria especializada en producir periódicos (que dura hasta la actualidad), cuya base es una “cadena de montaje” (Burckholder, pp. 1374)

El acelerado desarrollo de la empresa periodística atrajo la atención del gobierno porfirista; descubrió en ella una estrategia de homogenización y promoción de su propia imagen. Con lo cual, la prensa supo negociar sus recursos periodísticos para obtener ciertos beneficios del poder. Esta disponibilidad de la prensa en función de la política, no fue imparcial, informaba de acuerdo a sus intereses y callaba porque existía un poder más fuerte (Estado), siempre preparado para reprimirla si pasaba los límites. Con la llegada de la Revolución, hubo un distanciamiento entre la prensa y el gobierno. Un ejemplo de ello fue durante el gobierno de Madero; donde los periódicos acostumbrados a los beneficios que recibían del gobierno, criticaron al nuevo régimen por su ineficacia para sostener las alianzas entre los medios de comunicación y el Estado.

Entre los periódicos representativos de la prensa moderna están: *El Imparcial* y *Excélsior*. El fundador del primero fue Rafael Reyes Spínola, quien es considerado el “Padre de la prensa moderna”, al introducir los linotipos y la impresión en máquinas rotativas de gran tiraje. La popularidad de este periódico, se debió por su bajo costo, gracias a los espacios publicitarios y a su cercanía con el gobierno porfirista que le permitió establecer un monopolio. En cuanto a *Excélsior*, se creó el 18 de marzo de 1917 por Rafael Alducin, antiguo editor del magazine *El automóvil de México* y quien, tuvo una amistad cercana con Luis Reyes Spíndola, (hijo del dueño de *El Imparcial*). En la presentación del periódico publicó sobre su objetivo:

La prensa está destinada a ser la forjadora y alentadora de los espíritus en estas experiencias. Cuando el país lleva seis años de guerra civil de la vida patria; la orientadora y la vivificadora, al mismo tiempo que la voceadora de la opinión pública. Porque no se trata únicamente de la redención material, sino también de la reconstrucción espiritual, de las conciencias... (Caloca Carrasco, pp. 170)

La diferencia entre uno y otro periódico, fue su relación con el grupo en el poder. Mientras que, *El Imparcial* buscó mantenerse alineado a las disposiciones del Estado; *Excélsior*, mantuvo su autonomía en una línea más “serena, objetiva e independiente”. La empresa de Rafael Alducin, evidencia la experiencia del periodismo en el porfiriato (teniendo en sus filas a Manuel Flores y Carlos Díaz Dufoo) y del tránsito al sistema capitalista.

En sus primeras ediciones, *Excelsior* publicó: “había llegado al momento de equilibrarse, de pulir sus asperezas, moderar sus impulsos combativos y asumirse como el gobierno en el que se había convertido. Era momento de organizarse para evolucionar como país” (Burckholder, pp.1390). Este diario, gracias al apoyo de Rodríguez De Llano en Estados Unidos, pudo ofrecer información internacional. Además, con el patrocinio de la *Agencia Goetschel*, su costo fue bajo y ofreció otros servicios como, los suplementos dominicales dedicados a la cultura.

Con todos estos elementos *Excélsior* supo negociar para “sobrevivir” a esas fricciones y a su complicada relación con el Estado (desde su fundación hasta el asesinato de Álvaro Obregón en 1928). Es así que, *Excelsior*, es un ejemplo de un periódico que creció junto a un nuevo Estado, ocupado por comunicar los “ideales nacionales” y modificar las formas de vida de las masas. Damos paso al análisis de una de sus editoriales dedicada a la cultura y el arte, cuyas contribuciones editoriales y visión cosmopolita, nos permite observar la relación arte y política en la reconstrucción nacional.

4.2.1. Revista de revistas

El origen de esta publicación fue gracias a la iniciativa del periodista y político masón, Luis Manuel Rojas, que por su postura anti porfirista fue víctima de fuertes represiones, que lo llevaron a ceder la revista a la empresa de Rafael Alducin, es decir, el periódico *Excélsior*. Algunos de sus directores fueron: Manuel Horta (de 1925 a 1928) teniendo como gerente a Eduardo I. Aguilar; en 1930, llega Teodoro Torres después de su exilio en Estado Unidos y junto a él como director general, Manuel L. Barragán. El último director dentro de la temporalidad de la investigación fue, Raúl Sosa Ferreyro, que en su presentación publicó el por qué debían leer esta revista:

- 1° Por tener el mejor rotograbado con la información gráfica nacional y extranjera más completa y oportuna
- 2° Corresponsales en las principales ciudades de París, Nueva York, Los Ángeles, Madrid, etc.
- 3° Magníficas reseñas de las corridas de toros
- 4° Entrevista amenas e interesantes con los personajes de moda
- 5° Editoriales de palpitante actualidad con criterio sereno y alto espíritu
- 6° Crónicas cinematográficas directamente de Hollywood
- 7° Sección Literaria no superada por ningún periódico mexicano
- 8° Caratulas a colores por el gran dibujante García Cabral
- 9° Secciones de sociales, donde aparecen inauguraciones de institutos, sociedades altruistas, inauguraciones de los presidentes, actos diplomáticos y eventos sociales de gente de alta clase
- 10° Nutrida colaboración inédita de los literatos de más renombre, y por ser el semanario más antiguo que se publica en México Más de 20 años de vida con la continua aprobación del lector intelectual ¡Por Algo Será!⁴⁰

Esta publicación se presentó como moderna y cosmopolita; su objetivo era abordar: “cuestiones que constituyen, en realidad un motivo ameno para las horas frívolas, hasta las más altas cuestiones científicas, las informaciones gráficas de cuanto ha ocurrido en el mundo, entrevistas con los personajes de moda, piezas de música, asuntos para los hombres de campo, grafología, lecciones de bridge y fuertes sugerencias sobre la manera de triunfar en la vida”⁴¹.

⁴⁰ *Revista de revista*, 12 de enero de 1930, aparece en el índice

⁴¹ *Revista de Revista*, 19 de enero de 1930, índice

Uno de sus colaboradores fue, Rafael Heliodoro Valle, considerado uno de los humanistas más sobresalientes de Hispanoamérica, y que dejó una extensa obra de diferentes temáticas desde la literatura hasta cuestiones científicas. Rafael H. Valle, se relacionó con importantes personalidades como: Ángel María Garibay, Diego Rivera, Juan de Dios Peza, Rubén Darío, José Clemente Orozco, entre otros que nutrieron la tendencia vanguardista y objetiva de la revista. Otro colaborador fue Luis Lara Pardo, que también participó en *El Imparcial* y *The Mexican Herald*. Fue director de *El Mundo Ilustrado* y fundó el periódico *Actualidades* en 1909. Sin embargo, su oposición al gobierno porfirista, lo hizo refugiarse en Nueva York.; ahí escribió para *The Times*, *The Saturday Evening Post* y *The Herald Tribune*.

Mientras vivía en París, en 1919, inició sus colaboraciones con *Excélsior*, enviando crónicas sobre el viejo continente y algunos artículos de crítica de arte. Xavier Sorondo, también fue colaborador y subdirector del periódico *Excélsior*, su obra abarcó crónicas de viajes, editoriales, narraciones y poemas, que ofrecían una imagen de México en vías a la modernidad. Por último, mencionaremos la aportación de Arqueles Vela, que entre sus líneas denunciaba las exigencias que hacía una sociedad moderna al trabajo artístico:

el hombre siempre ha necesitado de él (arte) en su envoltura mística hasta que sea producido por la “libre unión de los hombres”, Hasta que ese “sentimiento religioso” sea substituido por el “sentimiento del arte”, que no es sino una fuerza libre y consciente- sin las limitaciones impuestas por el dogma. Por una serie de principios y doctrinas que lo reducen a un camino común, colectivo, en detrimento de su expansión individualista en la que radica su verdadero valor, en la creación e interpretación del mundo⁴²

Por otro lado, el diseño de la revista contó con las ilustraciones de Gabriel Cabral y Roberto Montenegro, las fotografías pintorescas de Agustín Jiménez y algunas acuarelas de artistas poco reconocidos como: Armando Drechsler y Eduardo González Pliego. Estas ilustraciones ayudaron a hacer de México un cuadro folklórico entre: indios, charros, agaves, cantinas, tehuanas, petates, rebozos, bailes, etcétera, que fomentaron la idea de una nación en vías de la modernidad.

⁴² Revista de revista 29 de marzo de 1936 “Arqueles Vela, la interpretación materialista del arte”

Respecto a su relación con el gobierno revolucionario, fueron constantes las secciones dedicadas a conmemoraciones, elecciones locales como nacionales, artículos sobre el partido revolucionario. Los cuales se caracterizaron por ser meras descripciones, que evidenciaron el control político en la opinión pública. Así mismo, el ideal revolucionario propio de la época, se utilizó como un símbolo nacionalista para el progreso de la sociedad mexicana. El arte como la revolución eran evidencia de la lucha y el progreso de la nación, que sirvieron para legitimar al gobierno revolucionario. Cito a Xavier Sorondo en su artículo “La era constructiva de la revolución”:

“La extraordinaria vitalidad del país se ha revertido por dos causas iniciales: una, el ensayo de teorías políticas y administrativas que, humanas en su fondo, encuentran aún a la humanidad poco preparada para recibir las, y otra, la “mano de obra” indispensable para llevar a cabo la destrucción de los viejos moldes y preparación material de los nuevos”⁴³

Una característica propia de la revista, fue su visión cosmopolita que ofreció a sus lectores, manteniendo esta relación del acontecer nacional con lo internacional. Recordemos que, la prensa dedicada a la cultura y al arte, formo parte de las estrategias de la campaña pro México; que promovía los beneficios tanto políticos como culturales de la “gran amistad” con el extranjero. Ejemplo de ello, son los elogios a la figura del embajador Dwight Morrow:

... Mr. Dwight W. Morrow, es un sincero amigo de nuestro país, y conoce como pocos, los problemas internos. Al ser ascendido al cargo de embajador, por la dimisión de Mr. Morrow, electo Senador, recientemente, se tiene la fundada certidumbre que Mr. Clark será continuador de esta cooperación entre las dos repúblicas vecinas⁴⁴

Algunos artículos trataron de justificar la intervención de Estados Unidos en el Estado mexicano: “¿Cuáles es la razón que tenemos en los Estado Unidos para insistir en la doctrina de Monroe?... En primer lugar, como ya he indicado, es por causas estratégicas, para proteger... al canal de Panamá, que se construyó para que pudiera transportarse prontamente desde el pacífico al atlántico y viceversa...”⁴⁵

⁴³ *Revista de revista* 16 de noviembre de 1930

⁴⁴ *Revista de revista* 19 de octubre de 1930 “Embajadores de EE. UU. En México”

⁴⁵ *Revista de Revista*, 28 de octubre de 1928 “La doctrina Monroe” por Samuel Gay Imman

Por otra parte, se tuvo mayor interés por el trabajo de los muralistas, que fungieron como embajadores políticos. Por ello, las constantes menciones del éxito de Diego Rivera en Estados Unidos y de quien, se refieren como “nuestro pintor”. En cuanto a los otros “dos grandes”, Orozco y Siqueiros, en menor medida se promocionaron algunos de sus trabajos en el extranjero:

El inquieto y talentoso pintor David Alfaro Siqueiros, está revolucionando en Estados Unidos, sus actividades iconoclastas están encausadas hasta la implantación de una técnica nueva de pintura mural, con éxito sorprendente que viene a establecer una modalidad maravillosa en el arte ... En la Coulthard School of art de los Ángeles, secundado exitosamente por un grupo de los más importantes pintores radicados en California, Alfaro Siqueiros pinto un hermoso fresco... actualmente está terminando su obra en The Plaza Art Center, de la capital de California..⁴⁶

De igual modo, se utilizó la opinión de personalidades de talla internacional para evidenciar la influencia de la cultura mexicana en otras sociedades modernas:

¡Qué lástima que México esté tan lejos de mí...! He oído hablar con tanta admiración de sus tierras ...este sentimiento es más grande, en proporción del conocimiento que tengo de la importancia de la colonia francesa en México, de la parte que ella ha tomado en su desarrollo económico y del aprecio en que se le tienen allá. Estoy convencido de que México salvará sus dificultades económicas por su propio valor y con el concurso de los hombres de buena voluntad⁴⁷

El seguimiento que se hizo de las diferentes corrientes artísticas que llegaban a México, sirvió para demostrar la influencia de la cultura mexicana en otras partes del mundo. Este fue el caso del japonés Foujita, de quien se admiró el saber “estilizar una raza, para mostrarnos lo que hay en ella de angustia, de musical, de melancólico, de pasional, de timidez, de idolátrico y de azoro”⁴⁸. También se hizo uso de la propaganda de las exposiciones y eventos organizados en las escuelas rurales, al aire libre, centros culturales como parte de los programas del gobierno para la difusión artística en los sectores más vulnerables.

⁴⁶ *Revista de revistas*, 18 de septiembre de 1932, “La labor artística de Alfaro Siqueiros”

⁴⁷ Comentario de Henry Robert en *Revista de Revista*, (11 de diciembre de 1929 “México en el mundo”, pp. 31

⁴⁸ *Revista de Revistas* 25 de junio de 1933 “Foujita en México” por Guillermo Jiménez

Por último, en cada uno de estos artículos se observa la diferencia que se hizo entre las bellas artes y el arte popular; donde el primero aludía a lo sublime y racional del trabajo; mientras que el segundo, a lo espontáneo e inocente. Para cerrar con esta publicación, diremos que, al ser parte del contexto entre modernidad y capitalismo, buscó ofrecer a sus lectores una idea del arte como base la identidad mexicana, que correspondía a las exigencias de la nación. Sin embargo, la duda estaba presente y disfrazada: ...¿Podrá considerarse a la etapa contemporánea del arte plástico como un nuevo renacimiento?...⁴⁹

4.2.2. “*El Nacional*” al servicio del gobierno.

En México, la relación entre la prensa y los partidos políticos ha sido estrecha, y precisamente, un ejemplo es el periódico *El Nacional*, que formó parte de la institucionalización del grupo revolucionario y se convirtió en su principal vocero. Es necesario enfatizar que, el proyecto inicial del gobierno posrevolucionario fue, procurar el bienestar de sus gobernadores y la hegemonía de la opinión pública. Por ello, se auxilió de la prensa para consolidar su imagen, porque es algo que cuida “un buen político para seguir creciendo, un partido fuerte para seguir ganando o un gobierno sólido para refrendar su existencia” (Caloca, pp. 334).

Por otra parte, algunas colaboraciones de personalidades dentro del movimiento vanguardista, demuestran la apertura del partido y su interés por influir en la vida cotidiana de las masas. *El Nacional*, pretendió ser un periódico neutral a pesar de su evidente tendencia política; por ejemplo, en las elecciones presidenciales de 1928, se llevó a cabo una intensa campaña contra Vasconcelos describiéndolo como “salvaje”, impetuoso e imprudente. Así mismo, la creciente competencia (periódicos como *Excelsior*, *el Universal* y *El Imparcial*), llevó a tomar la decisión de integrar un suplemento cultural ilustrado, para atraer al lector e influir en sus prácticas cotidianas.

⁴⁹ *Revista de revistas*, 7 de junio de 1931 “Nuevo Renacimiento de las artes”

Esta publicación, exaltó los beneficios de la modernización e institucionalización de la nación; así, en cada uno de sus artículos exaltó al mexicano o bien, “nuestra raza”. Con respecto a esto, el pasado indígena y lo primitivo representaron lo místico y original de nuestra cultura; con lo cual se reivindicaba a los grupos excluidos. Si bien, no fue un periódico dedicado a la cultura y a las artes, reconocía su importancia como parte de la transformación nacional. Por esta razón, el periódico realizó un seguimiento del trabajo artístico y se preocupó por difundir, las acciones que llevó a cabo el gobierno en la promoción del arte, como la apertura de escuelas al aire libre y centros populares. En el artículo titulado “El color y la luz en las escuelas de pintura al aire libre”, por Rafael Vera de Córdoba, nos da una idea de la importancia que constituían la labor artística para la conformación del espíritu nacionalista:

¡ah! pero en México nuestros humildes artistas hacen una prodigiosa obras de arte, con el detritus actuoso de colores inestables, sobre la manta proletaria que miran con unción, pero soñando y esperando siempre que su esfuerzo humildísimo y titánico, sea parte de nuestros hogares, un timbre de orgullo pictórico y estético y un himno de fuerza espiritual.⁵⁰

En mayo de 1931, Juan de Dios Bojórquez, fue nombrado nuevo director del periódico. Aunque no se mencionaron las causas de estos cambios, sí se hizo alusión del paralelo entre la restructuración del periódico y el de la nación. En cuanto a la producción artística, se dio preferencia al trabajo de los tres grandes; ya que sus representaciones además de conformar la identidad mexicana, dieron forma a los ideales del partido. Así lo describe Samuel Ramos, en un artículo titulado “Diego, los temas”:

México se encontraba todavía en estado revolucionario y su ambiente era propicio para nuevas ideas, especialmente en el orden de la cultura de Vasconcelos... El indio [era] figura central en esos cuadros, ya no como emotivo decorativo que era para otros pintores y fijado en la fluidez del trabajo cotidiano...Un factor extraño a la pintura es el que ha guiado a Diego, para elegir el material de su obra. La guía ha sido una idea social, con la que se puede no estar de acuerdo pero en ese caso debemos reconocer que gracias a ella el pintor ha descubierto una porción nunca vista en la realidad mexicana llena de interés humano y plástico.⁵¹

⁵⁰ *El Nacional*, 8 de marzo de 1931, pp.3

⁵¹ *El Nacional*, 1 de noviembre de 1931

Respecto al pintor Diego Rivera, el periódico cuidó de su imagen y fama, debido a su cercanía con el gobierno y con algunas personalidades del país vecino. Por ejemplo, durante la polémica sobre el mural del Centro Rockefeller en el que aparecía el líder comunista, Lenin; le hizo acreedor de graves acusaciones. El periódico salió a su rescate, criticando las actitudes del empresario estadounidense y alagando la imagen del pintor: “Nuestro Diego, pintoresco animador de los muros de varias ciudades... ha suscitado alrededor de su obra en este último lugar (Detroit), una polémica encarnada y violenta a una sociedad cuyo atril principal está ocupado por una biblia metodista”.⁵²

Del mismo modo, José Clemente Orozco, fue otro artista del cual hicieron un amplio seguimiento; sobre todo su trabajo en Estados Unidos como en The Pomona College, California: “Orozco la más admirable y completa producción plástica del vigoroso artista... La política es hija del arte y la ciencia razón por la que la patria pone en ella su destino la ciencia pone las energía y el arte la emoción y da la forma a esta idea”⁵³. Respecto a la relación México y Estados Unidos, se hicieron reseñas de algunos eventos, talleres o exposiciones; que buscaron propagar la idea de un aprecio entre ambos gobiernos. Un ejemplo de esto fue, la de exposición de arte mexicano en New York, patrocinada por el ex embajador Dwight W. Morrow y por “distinguidas personalidades americanas”.

Al ex embajador Morrow y su compañeros, los impulsó, como razón primordial para los efectos de esta exposición del Arte mexicano, los vehementes cuanto estimables deseos de dar una idea clara de lo que es México, a través de las manifestaciones del arte, autóctono, colonial y moderno, con la intención de infundir en lo posible, en los Estados Unidos el conocimiento objetivo de nuestro país, como contrapartida a las publicaciones anticomunistas⁵⁴

Para cerrar con este apartado, hablaremos del manejo de un acontecimiento que sirvió para el fortalecimiento del partido, nos referimos a la renuncia del presidente de la república, Pascual Ortiz Rubio.

⁵² *El nacional*, 22 de marzo de 1933 pp3, “Diego Rivera en Detroit” de Rafael López titulado

⁵³ *El nacional*, 10 de marzo de 1933

⁵⁴ *El nacional*, 14 de diciembre de 1930 “Los motivos del ex embajador Morrow para la posición mexicano”

El periódico manipuló la noticia para disminuir los rumores de una rivalidad entre Calles y Ortiz, haciendo hincapié en la forma democrática e imparcial con la que se solucionó éste suceso. El presidente del P.R.N Manuel Pérez Treviño, declaró sobre la rivalidad entre Calles y Ortiz; la cual en ningún momento negó:

la legislatura del Congreso de la Unión, realizaron ayer una de las brillantes jornadas de nuestra historia política, ofreciendo el caso ejemplar de resolver el grave, el trascendental problema planteado por la renuncia que de su alto cargo presentó el señor Presidente de la República, dentro de un ambiente de serenidad de civismo, de convicción revolucionaria y de respeto a la doctrina institucional proclamada por el señor Plutarco Elías Calles⁵⁵... Es de pública notoriedad que de tiempo atrás existían diferencias entre el titular de la presidencia de la República y el conjunto de hombres que vienen mereciendo la representación del pueblo revolucionario, respecto a las orientaciones que conviene imprimir a la administración nacional. Pero cuando tal actitud encontró barreras insuperables surgió un conflicto de fondo, que, felizmente, nunca ha envuelto a fanes personalistas, ni menos aún desmedidas aspiraciones de líderes...Afortunadamente, cuando el ingeniero Ortiz Rubio advirtió su distanciamiento de las corrientes centrales de la revolución, y cuando comprendió que su autoridad había declinado por tales divergencias...prefirió en un rasgo patriótico y oportuno, apartarse espontáneamente de la dirección del Estado⁵⁶

En este discurso no hay buenos ni malos, sino una conexión de interés, los del Estado y el mercado. Así, en este discurso se demuestra la preocupación por proteger la hegemonía del partido y la imagen de las instituciones:

La consolidación de nuestras instituciones democráticas, y la confianza popular en la majestad de la ley, deben en buena parte a la plausible actitud del Partido Nacional Revolucionario que constituyendo un estandarte representativo del ideal revolucionario, y siendo el órgano coordinador y unificador de los elementos avanzados, ha sabido evitar divisiones y distanciamientos que habría de degenerar en personalismos ha velado por la integridad de las instituciones, simplificando así el problema de las actividades políticas⁵⁷

A fines de la década de los treinta, los temas artísticos como la pintura, pasaron a segundo plano, siendo sustituidas por la radio y el cine. Esto debido a la fragmentación del movimiento muralista y las transformaciones tecnológicas a nivel mundial. La idea que tenía el partido por “excelencia” del trabajo artístico en la reconstrucción de la Nación, puede sintetizarse en palabras de Árqueles Vela:

⁵⁵ *El nacional* 4 de septiembre de 1932 portada

⁵⁶ *El nacional* 4 de septiembre de 1932 pp. 3

⁵⁷ *El nacional*, 2 de septiembre de 1932, portada

La colectividad, es, así condición necesaria de toda expresión artística, implica una relación imperativa con el mundo objetivo, así como un poder de abstracción y de forma ...En nuestra época empieza a manifestarse poco a poco ese algo que será la expresión de una sociedad colectivista ...Así no es casualidad que nuestros pintores... Diego Rivera, José Clemente Orozco, Máximo Pacheco, Leopoldo Méndez, Antonio Ruiz , Ramón Alva de la Canal, Guerrero Galván, Ugarte , hayan iniciado un movimiento que tiende a encontrar la expresión artística de una sociedad sólidamente, en vez de permanecer contra la historia y como elementos aislados en un mundo artístico anárquico,...Es por esto que la pintura mural y su estilo orgánico, sintético molesta a la mentalidad burguesa... acostumbrada a vivir de pequeñas cosas ⁵⁸

Estas líneas aluden sobre la función del arte, de dar forma al imaginario nacionalista y la consolidación del grupo revolucionario en el poder. En el siguiente apartado se presentan tres publicaciones dedicadas a la cultura y al arte con diferentes posturas sociales y económicas; (socialista, extranjera y nacionalista) con la finalidad de tener un panorama de las diferentes definiciones y usos del trabajo artístico.

4.2.3. Tres contribuciones periodísticas más.

1. Frente a Frente: un paso para el pueblo.

A inicios de los años treinta se conformó la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR); su propósito fue, contribuir por medio del arte a la unión de la clase obrera y luchar contra el fascismo, debido al contexto bélico que se vivía en ese momento. La sede de esta Liga fue la casa del artista plástico Leopoldo Méndez; alguno de sus integrantes fueron: Juan de la Cabada, Pablo O'Higgins, Luis Arenal, Xavier Guerrero, Ermilo Abreu Gómez, Alfredo Zalce, Fernando Gamboa, Santos Balmori, Clara Porcet, Julio Bracho, entre otros. Este colectivo buscó difundir su ideología a través de una publicación titulada *Frente a frente*, cuya intencionalidad era la formación de una consciencia ante la emergencia de dos bloques: el comunista y el capitalista.

⁵⁸ El nacional, 12 de junio de 1939

Según Francisco Reyes Palma, el nombre se inspiró en el lema del VI Congreso de la Internacional Comunista: “clase contra clase”⁵⁹ es decir, la fuerza del “proletariado”. Sus contactos más importantes en el extranjero fueron las organizaciones de tipo marxistas-leninistas como, John Reed Club’s y The New Masses. Sin embargo, la asociación no contaba con una estabilidad financiera; lo cual complicó la impresión y difusión de la revista, siendo su última publicación en el año de 1938. Así mismo, Reyes Palma, menciona que una causa de su suspensión fueron las represiones políticas, ya que el colectivo representó una amenaza para quienes intentaron mantener el control político. (1994,pp. 15).

El primer número se publicó en noviembre de 1934 y el comité editor lo conformaron: “Raba- Kor, M. Nava, D. Siqueiros, L. Méndez J. de la Cabada y Luis Arenal”⁶⁰. Este comité se fue modificando hasta que en 1936, fue nombrado como responsable y director, Fernando Gamboa. El objetivo de esta revista fue similar al de la liga: educar al obrero en la comprensión y disfrute de diversos géneros artísticos conforme al realismo socialista. Por otro lado, gracias al seguimiento que hizo de sus artistas, podemos deducir quienes simpatizaron con los requerimientos del gobierno revolucionario y quienes se oponían a su alineación. Un ejemplo de ello es la figura de Diego Rivera:

Diego, consecuentemente, sigue estancado en los mismos errores de siempre: técnica arcaica; forma pasiva y mística, metodología individualista, estrategia oportunista, etc., Ningún progreso frente por demagogia, como lo hacen los llamados “cartelistas” al servicio de la Secretaria de Educación Pública⁶¹.

Para este colectivo, el artista formaba parte de la lucha revolucionaria contra la represión: “los artistas mexicanos dan cuenta de que sólo mediante la fuerza organizada pueden resistir la ofensiva que en todos los órdenes de la economía lleva a cabo la clase patronal”⁶²

⁵⁹ Reyes, Palma Francisco. (1994) pp. 6

⁶⁰ los nombres abreviados así aparecen en la publicación

⁶¹ ”*Frente a frente*, Mayo- 1935 “Diego rivera pintor de cámara del gobierno de México por David Alfaro Siqueiros pp8)

⁶² *Frente a Frente* noviembre 1934, pp. 6

Algunos artistas plásticos que participaron en la revista son: David A. Siqueiros, Luis Arenal, Julio Castellanos, Dossamantes, Francisco Díaz de León, Ledesma, María Izquierdo, Leopoldo Méndez, Mérida Montenegro, Carlos Orozco, Pujol, Tamayo, Fernando Gamboa, Pablo O'Higgins, Manuel Lazo, Zalce, entre otros. La importancia de esta revista fue el ampliar el panorama que se tenía del arte plástico en México, a través de mostrar expresiones opuestas al poder y la conformación de estrategias de resistencia y lucha. Finalmente, aun cuando la L.E.A.R. no fue empática con el gobierno, la función que se le adjudicó al artista fue la misma: ser los constructores de la nueva sociedad.

2. Una ventana a nuestra tierra: "Mexican Folkways"

El interés de la antropóloga norteamericana Frances Toor por la cultura mexicana la orillo a crear la revista bilingüe, *Mexican Folkways*. En un inicio, contó con el apoyo de Diego Rivera para ser reconocida en la sociedad mexicana; así mismo, para el trabajo editorial consultó a algunos de sus amigos norteamericanos como, Ernest Gruening, reportero y editor de *The Nation*. Para el financiamiento de la revista se ayudó con la venta de espacios publicitarios y el trabajo gratuito de sus colaboradores; posteriormente, la Secretaría de Educación Pública se encargó de los gastos⁶³ incluso, el Sub secretario de Educación, Manuel Gamio, se ofreció a donar 100 pesos mensuales.

Algunos de sus colaboradores fueron: Pablo González Casanova, José de J. Núñez y Domínguez, Elisa Clews Parsons, Genaro Estrada, "Tata Nacho", Miguel O. de Mendizábal, Carlton Beals, Salvador Novo, Alfonso Caso, Moisés Sáenz, Pablo O' Higgins, Rafael Heliodoro Valle, Tina Modotti, Edward Weston, Laura van Pappelendam, Miguel Covarrubias, entre otros. A pesar de este apoyo la revista tuvo varias amenazas de quiebra.

⁶³ Sandoval Pérez, Margarito, pp. 32.

La cercanía con el Estado fue evidente, el mismo presidente Plutarco E. Calles declaró, que: "...además de ser una publicación muy original, da conocimiento sobre el verdadero espíritu de nuestras razas aborígenes y el sentimiento expresivo de nuestro pueblo en general, rico en bellas tradiciones." La revista se publicó de forma bimestral de 1925 a 1927, posteriormente fue trimestral con una pausa en 1932 y, en sus últimos años de 1928 a 1933, salieron a la venta números dedicados a los "grandes" como: José Guadalupe Posada y Diego Rivera.

Los temas que predominaron fueron: el trabajo de los muralistas, el arte popular y el turismo. Por otra parte, a través de las fotografías, crónicas, pinturas, se idealizó la imagen de la cultura mexicana para ser exportada en el extranjero. Uno de los artistas más predominantes fue Diego Rivera, a quien se le consideró representante de la cultura mexicana. Así lo expresó un homenaje que le hizo la revista:

Cuando algún día se escriba la historia de Diego de Rivera, será un registro íntimo de aquella época. La integración de una cultura indígena, el descubrimiento de valores aborígenes, la formación, los entusiasmos y aspiraciones del sindicato de pintores y escultores, el crecimiento del individualismo gradual desintegraciones los grupos revolucionarios⁶⁴

Para concluir, esta publicación nos permite reflexionar de la utilidad política que tuvo el hablar del folklore mexicano para validar y legitimar la relación México-Estados Unidos; cuya representación sirvió de inspiración para el nuevo grupo intelectual y político que se conformaba en el extranjero. Así, *Mexican Folkways*, entre sus artículos, narraciones y fotografías nos refleja la visión romántica que se trató de hacer del México revolucionario, a través de su arte y sentimiento nacionalista.

4. Revista FORMA (pintura, grabado, escultura, arquitectura y expresiones populares)

⁶⁴ *Mexican Folkways*, vol. 6 tomo 4 año 1930 "Homenaje a Diego Rivera" por Frances Toor pp. 166

Esta revista fue creada por el pintor Gabriel Fernández Ledesma, junto con el escritor Salvador Novo, quien fue el censor literario y representante del criterio artístico. La revista sólo tuvo seis publicaciones entre 1926 y 1927; su propósito fue estudiar y divulgar sobre las artes plásticas (pintura, grabado, escultura y arquitectura) y las expresiones populares. Esta publicación recibió apoyo de la Secretaría de Educación; en la introducción de su primer número, J. M. Puig Casauranc, (entonces secretario de Educación Pública) expuso el deber del Estado en el desarrollo y prestigio del arte mexicano:

Corresponde a la secretaría de mi cargo el atender con particularidad al fomento y desarrollo de las artes plásticas en el país, que constituyen no solamente un fuerte lazo espiritual al expresar – postulado del arte- dolores y ensueños humanos que integran nuestra más alta armonía, nacional y universal, sino la revelación, cada vez más clara y patente, del formidable caudal de fuerza creadora que alienta a nuestra raza... Y arte, liberado de esas malas influencias, es el que deseamos que se haga en esta revista. Nos toca seguramente felicitarnos por vivir el solemne momento histórico del despertar de una raza. ¡Quién sabe si no debemos congratularnos, en el fondo, de que al dominación española primero y la estulticia criolla y mezcla después, al postergarla, no se hayan deparado la sublime tarea de revelar al mundo los ignorados e ingenuos y genuinos tesoros de nuestra nacionalidad!⁶⁵

La protección que le ofreció el gobierno mexicano, se debió a que ambos buscaron la difusión de las artes plásticas y las expresiones populares como parte del patrimonio cultural mexicano. La revista se presentó como la “nueva voz de México” y en cada nota, invitaba a la participación en su edición:

envía un saludo cordial a las juventudes de América, e invita a todos los [artistas]... y críticos, a colaborar en esta obra común, por la orientación de las artes plásticas continentales, cuyo esfuerzo, en el que se interesan vivamente nuestro ministerios de Educación Pública y su Universidad, significará la contribución militar y sincera para alcanzar la armonía espiritual de todos los hombres de nuestra raza.⁶⁶

Son constantes las notas sobre el trabajo en las escuelas al aire libre como una forma del Estado para promover el desarrollo cultural. Por otra parte, las temáticas y organización al interior de la revista, se basó en el discurso nacionalista, dando prioridad al arte contemporáneo y popular.

⁶⁵ *FORMA*, octubre 2 de 1926 pp. 1

⁶⁶ *FORMA* núm. 1 1926 pp. 13

Un ejemplo de ello fueron las exposiciones organizadas por la editorial, de las cuales Gabriel Fernández Ledesma expuso:

Damos a conocer al público las colecciones que tratamos de formar: Pintura moderna mexicana; Escultura moderna mexicana; Grabado; Ilustradores; Dibujantes; Arquitectura colección de fotografías, proyectos, maquetas, etc.; Pintura popular; Colección de fotografías; Colección de retablos religiosos; Lote de juguetes mexicanos; Obras de herreros, tejedores y alfareros; arte menores; colección de las escuelas al aire libre; colección de niños y colección del departamento de dibujo y trabajos Manuales⁶⁷

La función social de la revista era “una labor intensa de orientación”, que a través de las artes y las expresiones populares se debía “meditar en el sentido de nacionalidad” como generador de cualquier movimiento revolucionario⁶⁸. Así, el trabajo del artista era similar al de un obrero constructor de la nación:

El arte ilumina ya los astros en que miserablemente vegeta la porción más considerable de la humanidad, dentro de la cual el proletariado constituye su vanguardia consciente, por esto, como signo de los tiempos EL ARTE ES AHORA PARA LOS OBREROS.⁶⁹

Para concluir con el análisis de esta publicación, su alineación con el quehacer del gobierno revolucionario, nos ofrece una descripción del devenir del trabajo artístico en la reconstrucción de la nación. En esta serie de artículos, ensayos, notas y fotografías, se ha podido discernir los cambios en la política exterior que influyeron en un acercamiento entre Estados Unidos y México. Además, que evidencian el papel diplomático que desarrolló el artista y la importancia del “resurgimiento” del arte mexicano. Es así que, la prensa no sólo cumplió con la función de informar y formar; sino que, al mismo tiempo fue parte del desarrollo capitalista y del proceso moderno. De igual forma, contribuyó a la conformación de la identidad nacionalista de las masas y a la definición de los valores que constituían a “lo mexicano”.

⁶⁷ *FORMA* núm. 3 1927 pp. 22

⁶⁸ *FORMA*, revista núm. 1926 pp. 13

⁶⁹ *FORMA* núm. 3 ene- feb 1927 “Arte para los obreros” por Renato Molina Enríquez pp. 14

A través del análisis de estas diversas publicaciones, podemos valorar estéticamente e históricamente la difusión de las artes visuales, que favorecieron a la expresión de diferentes formas para describir la realidad, tanto en la política como en lo social. Finalmente, la prensa, ya sea del tipo privada o pública, es una ventana a la realidad de las masas. En otras palabras, es una ventana para visualizar el trabajo artístico en la reconstrucción nacional, paralelo a la emergencia del gobierno revolucionario y al proceso de modernización de la sociedad mexicana. Así, las notas periodísticas son una representación más de la vida cotidiana.

4.3. La galería un espacio para el otro arte.

El capitalismo también modificó la forma de contemplar el arte, dando origen a pequeños espacios como las galerías y museos, dedicados a la promoción, distribución y consumo del arte. El coleccionismo, fue una práctica tardía en México; ya que, el Estado trató de monopolizar la sensibilidad de las masas, convirtiéndose en el principal mecenas y promotor del arte y la cultura. Las políticas culturales del régimen posrevolucionario institucionalizaron al arte; reflejo de ello son los murales dentro de los espacios “públicos” (del gobierno) y la creación de la galería de arte en el Departamento de Arte de la Secretaría de Educación Pública.

Uno de los directores de este departamento fue Carlos Chávez, quien expresó que el artista, debía “ahondar bien en la historia para extraer de ella la experiencia de las generaciones pasadas y conocer bien su mundo presente, para poder interpretar y fundamentar sus necesidades propias”.⁷⁰A finales de los veintes, mientras los muralistas disfrutaban de un gran éxito en Estados Unidos; al interior del país se abrían las primeras galerías independientes, como: la de Alberto Misrachi inaugurada en 1933; o bien, las oficinas de la revista *Mexican Folkways* de Frances Toor y algunos otros espacios bajo el patrocinio de personas adineradas con cierto gusto por el arte.

⁷⁰. Frente a Frente. No.7 Noviembre 1936 México D.F. pp. 12- 13 “Algunas intervenciones”

En estos espacios se presentó a un México civilizado y antiguo, creativo y productivo, idóneo para la exploración turística; afirmando su superioridad histórica y estética ante las emergentes potencias capitalistas. Los coleccionistas en su mayoría fueron extranjeros, ya que en el país vecino, aún no se desarrollaba un movimiento artístico propio; y en occidente, su situación bélica complicaba la exportación del arte. Lo cual hizo de México un mercado atractivo para el consumo estético. Las presentaciones oficiales tuvieron el cuidado de evitar cualquier crítica o alusión a la situación política del país, preocupándose por difundir el sentimiento nacionalista:

El destino de la pintura mexicana moderna, como el destino de la cultura en general, está estrechamente ligado al destino de la revolución mexicana. Si esta detiene su marcha, la pintura mexicana se precipitara en la crisis. Y si desapareciera, México volvería a ser una colonia intelectual mediocre e intrascendente que fue el régimen pseudo aristocrático de Porfirio Díaz (Carrillo Gil en Garduño, pp.314)

El valor que se le dio al arte público o bien, movimiento muralista, redujo el número de exposiciones individuales en la Secretaría de Educación Pública. Ante esta falta de espacios, algunos artistas y amantes del arte buscaron abrir espacios independientes para la promoción del arte en caballete y de temática libre. Este fue el caso de Carolina Amor, que con el apoyo de Julio Castellanos y de su familia, lograron abrir una galería de arte. Su primera exposición se presentó en enero de 1935⁷¹ con obras de Diego Rivera, debido a la relevancia de este personaje. Pronto se le conoció como Galería de Inés Amor, ya que su hermana sería quien consolidaría este proyecto llegando al fin de su existencia en los años ochenta.

Otros espacios independientes que contribuyeron a “concientizar” sobre los valores que ofrecía el arte mexicano fueron: The Aztec Land, el café Sanborns, un Estudio de arte Moderno bajo la dirección de Frances Toor⁷². En un artículo de la revista *FORMA*, se expuso de la baja asistencia y popularidad de las diferentes expresiones artísticas por parte de las masas:

⁷¹ Manrique,(2001), pp. 134

⁷² Extracto de la sección de Sociedad en el periódico *El Nacional*, 26 de octubre de 1932

El público de México no asiste todavía a las exposiciones de pintura. Aún tiene el pretexto de que éstas son pocas. Asiste a los conciertos cumpliendo una especie de obligación. Como si fuera a santificar las fiestas de la música...⁷³

Aun, con la apertura de espacios independientes no disminuyeron las demandas al gobierno por parte de artistas e incluso, de la prensa, para la apertura de instituciones que promovieran y distribuyeran el arte mexicano. En el periódico *El Nacional*, Rafael V. De Córdova, denunció la necesidad de un espacio que promoviera al arte mexicano sin fines comerciales:

La ciudad necesita un Palacio de Bellas Artes... para exponer... artistas mexicanos y extranjeros sus obras las alojan graciosamente en el Casino español: se ha tenido que solicitar su hospitalidad cordial y caballerosa para llevar a cabo la exposición pictórica de David Alfaro, este hecho es vergonzoso⁷⁴.

Estas fuertes críticas hicieron que durante el gobierno de Pascual Ortiz Rubio, se llevara a cabo la reconstrucción del Teatro Nacional a cargo de Federico E. Mariscal. Se inauguró finalmente el 29 de septiembre de 1934, con el nombre de Palacio Nacional de Bellas Artes. Parte de la decoración contó con los murales de Diego Rivera *El hombre controlador del universo* (1934); de José Clemente Orozco *Khatarsis* (1934- 1935) y otros murales que no fueron elaborados especialmente para el recinto como: *Carnaval de la vida mexicana* (1936) y *la Tercera Internacional. Revolución Rusa* (1933) de Diego Rivera; *La piedad en el desierto* de Manuel Rodríguez Lozano y *Alegoría del viento* (1928) de Roberto Montenegro.

Después se incorporaron las obras *Liberación de Jorge González Camarena y Apoteosis y tormento de Cuauhtémoc* (1950-1951) de Siqueiros, quien en la inauguración declaró: "es un canto a Cuauhtémoc y una imagen de la lucha que tienen que sostener los pueblos débiles". Por otra parte, algunos grupos de oposición como la L.E.A.R., buscaron espacios para difusión de su ideología y romper con la preponderante promoción que hacía el gobierno de sus artistas allegados. De estas exposiciones dieron cuenta en su revista *Frente a Frente*:

⁷³ *Forma* Noviembre 1926 vol. 1 núm. 2

⁷⁴ *EL nacional* 21 de febrero de 1932 "La ciudad Necesita un Palacio de Bellas Artes por Rafael V de Córdova

La Galería Independiente, de San Idelfonso, hizo tres Exposiciones: una en homenaje a Fermín Revueltas, el gran pintor muerto hace poco...

La Galería de Carolina de Amor se anotó dos exposiciones la de Kitagawa ... y Douglas Brown

La LEAR por su cuenta abrió en la Biblioteca del Congreso su primera exposición colectiva de 60 pintores...

La LEAR patrocina con ayuda del periódico "El Nacional", y en el edificio del mismo una exposición de pintura abstracta del maestro Joseph Albers...

La Galería "Hipocampo" de reciente formación, ha reunido a un selecto número de productores, y pronto presentará nuevas obras en el Pasaje Iturbide...

Próximamente a iniciativa de la LEAR se abrirá la Galería ACA, de la ciudad de Nueva York, una exposición de acuarelas, grabados, proyectos murales, dibujos, etc.

El departamento del trabajo ha presentado en varias partes carteles alusivos a accidentes de trabajo...⁷⁵

En cuanto al diseño y organización de las exposiciones por parte del Estado, se buscó representar las fases de la patria: el nacimiento, la resistencia y consolidación del pueblo mexicano; que constituyeron el mito fundacional de la nación y legitimación del gobierno revolucionario. La organización de las exposiciones tuvo un papel importante en la construcción del discurso nacionalista. Sin embargo, fue hasta 1938, que se logró homogenizar el trabajo museográfico con la publicación del *Reglamento Interno para los Museos Oficiales de Artes Plásticas*, a cargo del secretario de Educación Pública, Gonzalo Vázquez Vela y Celestino Gorostiza (jefe del Departamento de Bellas Artes).

En este documento, además de incluir la jerarquía institucional, expuso el principal objetivo de estas instituciones: "constituir el patrimonio artístico del pueblo mexicano". (Molina, pp. 125) Dos figuras representativas del trabajo museográfico fueron: Miguel Covarrubias y Fernando Gamboa, mientras el primero era un entusiasta de la antropología; el segundo estaba formado como grabador y arquitecto. Sin embargo, ambos coincidieron en la estructura de sus exposiciones basadas en cuatro puntos: el primero, la descripción de las artes menores y artesanías.

⁷⁵ Frente a Frente. No.7 noviembre 1936 México D.F. pp. 6

El segundo tema era la arqueología, que evidenció el esplendor del arte mexicano desde sus orígenes. En tercer lugar era el instrumental o de la naturaleza efímera, su función era ofrecer un techo al arte; y finalmente, aunque era inusual, estaban las fotografías que servían para ilustrar el contexto original (Molina, pp. 119). Fernando Gamboa, creía que la intervención del Estado era necesaria para proteger el valor del arte mexicano de sus usos comerciales. Por lo tanto, era necesario... “desengañar a las artistas que en México sueñan con ser llevados al éxito por el apoyo de la burguesía. Sólo una mentalidad, saturada del más ingenuo idealismo, puede creer todavía que la burguesía y los imperialistas le darán alguna vez libertad y porvenir.”⁷⁶

Con esta breve exposición de la institucionalización del arte a través de la museología y el coleccionismo, podemos considerar tres puntos: uno, que la aparición tardía de estas prácticas se debió a la intervención del Estado en el fomento artístico y su discurso nacionalista. Así mismo, la intromisión de las élites y extranjeros, permitieron la apertura de galerías independientes, la exportación del arte mexicano e importación de nuevas corrientes artísticas que formaría parte de la segunda oleada del arte mexicano. Donde la idea de universalizar el arte fue un fracaso, ante la incapacidad de crear discursos expositivos para la sensibilidad y apreciación del arte mexicano.

Finalmente, este tipo de prácticas (la museología, las galerías y el coleccionismo) muestran la transición del valor estético al valor utilitario del arte dentro del sistema capitalista. Con esto, damos paso a las conclusiones teniendo en cuenta que, a partir de la segunda mitad del siglo XX, las nuevas tendencias artísticas, los avances tecnológicos, las nuevas formas de presentación como los performances, happenings, los medios de comunicación, el neoliberalismo, provocaron cambios en las relaciones de poder entre el arte y la política transformando la sensibilidad de las masas y fragmentación de su identidad.

⁷⁶ Frente a Frente. No.7 Noviembre 1936 México D.F. pp. 12- 13 “Algunas intervenciones”

CONCLUSIONES: CERRANDO DÉCADA.

Desde su origen, el Estado pos revolucionario concibió la necesidad de crear una identidad uniforme que dirigiera a la nación hacia el progreso. Este proceso fue simultáneo al desarrollo industrial y capitalista, que dividió al mundo en dos bloques, el occidental y el norteamericano. En México, se adoptó un modelo económico cerrado, correspondiente a los ideales de la revolución y que se manifestó en los artículos 27 y 123 constitucionales, donde se sentaron las bases de un Estado “interventor” y algunas directrices de la política exterior, específicamente con Estados Unidos. Esto se debió a la creciente migración y la frontera que compartían ambas naciones.

Al interior del Estado mexicano fue inevitable cuestionarse del imperialismo cultural, por lo cual, se buscó fortalecer la identidad de las masas. El reordenamiento y reconstrucción de la sociedad mexicana, necesito del trabajo en conjunto de los artistas y el régimen posrevolucionario, para la difusión del nacionalismo, el fortalecimiento del Estado y su incorporación a la modernidad capitalista. Así, podríamos decir que, la realidad mexicana de los años veinte fue el despliegue de la industrialización, la modernización y la institucionalización de la revolución y el arte.

Fue al cierre de esta década, cuando el gobierno estadounidense reconoció al régimen posrevolucionario, y se establecieron los acuerdos para la relación comercial bilateral. Así mismo, el Estado había logrado la pacificación y control de las masas. Sin embargo, la crisis económica mundial de los años treinta alteró esta estabilidad. De igual forma, el proteccionismo comercial y la creciente amenaza de guerra en occidente; influyeron para que Estados Unidos, pese a la expropiación petrolera de 1938, firmara un trato comercial relativamente favorable para México.

Esta resolución dependió de un complejo conjunto de factores militares, políticos y financieros; así, al mostrarse el gobierno mexicano dispuesto a apoyar al grupo de los aliados, la administración de Roosevelt presionó a las compañías petroleras para que aceptasen reducir sus exigencias. En consecuencia, el valor de la deuda externa mexicana se redujo cuatro quintas partes de su totalidad. De igual modo, el gobierno estadounidense intentó acrecentar su influencia en el continente americano. Para ello, recurrió a la diplomacia cultural como una vía pacífica de conquista; preocupándose por promover los intercambios educativos y establecer instituciones como sedes de acción política.

Estas instituciones, le permitieron conocer y comprender los modos de vivir y de pensar de las sociedades latinoamericanas. Dos instituciones importantes para el intercambio cultural fueron, The Rockefeller Foundation y The Institution Social Science Research Council, que ofrecieron becas y apoyos económicos en trabajos de investigación. En 1942, la Fundación Rockefeller proporcionó fondos a El Colegio de México, que entre otras cosas, ayudaron a la publicación del libro *Historia moderna de México* de Daniel Cosío Villegas. Así mismo, en los Estados Unidos se fundó el primer instituto de Estudios Latinoamericanos en la Universidad de Michigan en 1939 y un año más tarde en Texas.

Por otra parte, el gobierno mexicano reconoció las aportaciones en la promoción de la cultura mexicana a: Reed, Brenner, Toor, Tannenbaum, entre otros, recibiendo el más alto honor, la orden del Águila Azteca. Las negociaciones culturales entre Estados Unidos y México continúan hasta nuestros días; sin embargo, el sentimiento de emoción y asombro por la cultura mexicana disminuyó a partir de la segunda mitad del siglo XX. Esto se debió a los nuevos intereses y preocupaciones tanto nacional como internacionalmente. Un ejemplo de estos nuevos intereses, fue la postura política socialista de Cárdenas y algunas de sus acciones, como la nacionalización del petróleo mexicano o bien, el apoyo que ofreció aproximadamente a treinta mil refugiados durante la Guerra civil Española, incluyendo numerosos filósofos, historiadores y otros intelectuales; que le hizo acreedor de múltiples críticas y desaprobaciones.

Al interior de la nación mexicana, los artistas mexicanos se cuestionaron del futuro del arte moderno, sostuvieron debates sobre la definición y función del arte, dividiéndose entre aquellos que apostaban por un realismo social y aquellos que tendían hacia la universalidad e irracionalidad. En cuanto a la relación entre el Estado y el arte, el favoritismo que se les dio a los muralistas provocó la inconformidad de algunos artistas, que juzgaron esta actitud de autoritaria y buscaron nuevas formas de expresión y espacios de promoción. A este grupo de artistas se les ha llamado "la generación de la ruptura"; sin embargo, nunca negaron partir de un pasado nacionalista para generar un estilo alterno

La guerra representó para México un periodo de gran crecimiento económico y cultural. En 1944, se creó la Sociedad de Arte Moderno de tipo privado y cuyo objetivo era, ser receptor de las corrientes vanguardistas internacionales. Esta sociedad contó con el patrocinio de algunos personajes vinculados con el MOMA, como Alfred Barr y Rene D' Harnoncourt, quienes además de mantener esta relación cultural, buscaron generar un arte auténtico para Estados Unidos, que finalmente sería, el arte abstracto. Un ejemplo de la influencia del arte mexicano en este país, es el grupo de artistas que formó el Mural Resource Center of Public Art Workshop en 1973. Este Mural donde participaron diferentes colectivos artísticos, buscó luchar contra el racismo y dejar testimonio de ello por medio del renacimiento de la pintura mural.

Tras este evento se publicó *Mural Manual*, en el cual se expuso la importancia del muralismo: "nosotros vemos esto como un instrumento para el cambio político y de las fuerzas de las fronteras culturales en contra de la enajenación y la deshumanización de la sociedad". (López, Orozco, pp. 232) En la segunda mitad del siglo XX, el mundo se dividió en dos grandes bloques: el socialista liderado por la Unión Soviética y el capitalista por los Estados Unidos. Esta división fue el origen de importantes acontecimientos como: la creación del Plan Marshall y la Doctrina Truman, como respuesta a la expansión soviética; la fragmentación de Corea en comunista al norte y capitalista al sur; y en el caso de América, el triunfo de la revolución cubana con el arribo al poder de Fidel Castro.

Esta división también influyó en lo estético, significó el retorno al arte figurativo como alternativa al arte abstracto que se había institucionalizado. En México, el debate entre figurativos y abstractos tuvo otro significado, los primeros conservaban rasgos izquierdistas y socialistas; mientras que los segundos, se presentaban como progresistas y de ruptura. Sin embargo, ambas corrientes buscaron la universalización del arte, que en palabras de Luis Cardoza y Aragón (1991, pp. 465)

Para que el arte nuestro sea universal, tiene que ser antes mexicano, por lo mismo que exigimos que sea mexicano para que tenga valor universal... el problema ha quedado plenamente resuelto todavía ni en la obra... la debilidad de México sigue siendo el folklore. El folklore ha impedido a México crear arte nacional

A partir de este momento, el argumento del arte mexicano fue insuficiente, dividiéndose por un lado, los grandes muralistas que realizaron una pintura centrada en temáticas históricas; y por otro lado, la pintura experimental y abstracta que rechazó los contenidos ideológicos nacionalistas. Esto llevó a erróneas interpretaciones, donde el arte moderno mexicano pareciera desarrollarse a través de dos polos, donde cada uno busco la homogeneidad de su ideología y estilo. Para romper con este mito, es preciso hacer un seguimiento de las variaciones artísticas, no sólo en la obra sino en el contexto que las rodea, para comprender la heterogeneidad del movimiento pictórico caracterizado por la búsqueda de lenguajes propios y ligados a la modernidad. En la generación de ruptura descubrimos que su experimentación entre figuración y abstracción, es la continuidad del interés por reflexionar respecto a la identidad del mexicano, quizás de una forma menos esperanzadora. Esta crisis estructural se reflejó en el debate estético, que crítico al renacimiento mexicano como un lenguaje obsoleto y anacrónico, haciendo necesario cambiar las pautas estéticas y temáticas. Este debate desembocó en un movimiento conocido como "integración plástica", que correspondió a las nuevas formas de cultura, donde cada parte de la obra tenía un valor utilitario. Así, a través del trabajo integral entre la arquitectura, la pintura y la escultura, se dio continuidad a uno de los objetivos del muralismo: el arte público, para influir en las masas.

En 1948 los arquitectos, Guillermo Rosell de la Lama y Lorenzo Carrasco, fundaron la revista *Integral de Arquitectura y Artes Plásticas* para impulsar la integración de la pintura y la escultura en la arquitectura. Al año siguiente, la Sociedad para el Impulso de la Artes Plásticas; conformada por pintores, escultores y grabadores reivindicó para sí la acuñación de la integración plástica como concepto. Por otra parte, durante el periodo alemanista, la cultura siguió siendo útil a la política; sin embargo, en esta ocasión no se le dio prioridad a lo artístico sino al sector turístico, ya que se buscó comercializar la imagen de México para atraer capital extranjero. Así mismo, el trabajo museístico y la exportación del arte popular sirvieron para promocionar al gobierno y su discurso progresista.

Un ejemplo, es la exposición titulada *Twenty Centuries of Mexican Art*; en el Museo de Arte Moderno de New York, en 1940. El comité organizador lo conformaron: Pablo Martínez del Río, Gabriel Fernández Ledesma, Justino Fernández, Miguel Covarrubias, Alfonso Caso y Roberto Montenegro. Esta exposición ocupó tres pisos y el espacio escultórico; además, se ofertaron una serie de conferencias sobre el arte mexicano. Acerca de esta exposición, el entonces director del museo Alfred Barr, declaró:

La cultura mexicana según lo expresa su arte parece ser, en general más variada de mayor fuerza, creadora y más cercana al espíritu del pueblo. Los mexicanos tienen sobre nosotros una ventaja: un pasado artístico, incomparablemente más rico, en realidad dos pasados uno europeo y otro indígena. Los cuales han sobrevivido conjuntamente, con ciertas modificaciones hasta nuestros días (González, 2008, pp. 17)

De igual forma, el Estado buscó a través de las exposiciones en el extranjero, diversificar su enfoque político y económico. Así mismo, se consolidó el trabajo de nuevas generaciones artísticas y de algunos curadores y museógrafos; como el caso de Fernando Gamboa, cuyo trabajo se enfocó en las exposiciones internacionales y los pabellones de las ferias universales. Gamboa, estaba convencido de la trascendencia espiritual del arte, al ser más que un vehículo ideológico. Por ello, se preocupó por posicionar a los artistas en el ámbito internacional, incorporando en sus exposiciones los trabajos de jóvenes artistas que se deslindaron de sus antecesores y buscaron nuevos lenguajes plásticos.

Este tipo de exposiciones y la promoción de la cultura y el arte, evidencia el trabajo en conjunto entre Estados Unidos y México, como un mecanismo de poder para asegurar la hegemonía política y contrarrestar la influencia económica y cultural de occidente. Con este panorama, podemos entender que el cambio de un arte público y nacional a uno arte experimental y universal, está relacionado con la necesidad del gobierno mexicano de ser reconocido y competir por el liderazgo en las nuevas dinámicas del mercado. Es así que, la institucionalización del arte fue un medio de hacer política, para ocupar un lugar dentro del marco internacional y obtener ventajas económicas, entre ellas, la posible reorientación de la inversión privada.

Entonces, el arte militante y las rupturas por medio de los museos, galerías u otros medios masivos como el cine, la televisión, la prensa, se transformó su sentido revolucionario por el de mercancía. En sus inicios el renacimiento mexicano hizo posible un arte universalista, ya que al ser resultado de una experiencia revolucionaria, pudo ascender a un arte de valores progresistas: el pueblo, la lucha de clases, la libertad y lo moderno que explicaron la identidad del mexicano. Así mismo, a través de la idealización de la “revolución” se cultivó en las masas el sentimiento nacionalista, que sería la marca distintiva del nuevo Estado mexicano.

Como escribió Daniel Cosío Villegas, el nuevo nacionalismo “se asoció con la elevación económica y cultural del indio, exaltando sus virtudes, sus danzas, sus canciones, trajes y artes domesticas; se inclinó a preferir cuanto fuera mexicano”⁷⁷ Este nuevo discurso nacionalista articulado por intelectuales y líderes estatales, es el que Edmundo O’Gorman llamo “la gran dicotomía americana”⁷⁸. Puesto que, la concepción posrevolucionaria de la soberanía, estaba formada tanto por el nacionalismo revolucionario como por la relación con el extranjero. Este énfasis en la soberanía nacional, además de incrementar la dignidad nacional le dio el reconocimiento del extranjero; de ahí que, no podemos hablar sino de una historia transnacional.

⁷⁷ En “La crisis de México”, en Cuadernos Americanos. Vol. XXXII, marzo-abril 1947, pp. 29-51

⁷⁸ Revisar su obra *México, el trauma de su historia*.(1977)

Los años cincuentas fueron testigos de grandes cambios: lo religioso fue sustituido por modas decadentes; de lo realista y lírico se dio paso a lo individual y carente de sentido. Así, el arte dejó de tener una función creativa e ideológica, para constituirse en una mercancía y recrear las utopías comerciales de placeres efímeros. Poco a poco se difuminaba la distancia entre las masas y las elites, gracias a los medios de comunicación como la televisión, la radio y el cine que dieron paso a la “democratización”.

El Estado que había sido el principal impulsor de la integración nacional, cedió a las exigencias del mercado; así, la repetición y simplificación de los símbolos nacionales, terminaron convirtiéndose en la representación del estereotipo mexicano: “el verde, blanco y colorado iluminó el ocaso de un arte de batalla”; que conformaron al discurso hegemónico.

Por otra parte, el arte y la cultura, quedaron en manos de aparatos burocratizados como museos, galerías e instituciones gubernamentales, como es el caso del Instituto Nacional de Bellas Artes y el Instituto Nacional de Antropología e Historia, que en base a ciertas políticas, se encargaron de la distribución y control de la producción artística y académica. Este acaparamiento de lo artístico por parte del gobierno, no permitió que las masas desarrollaran un gusto estético, convirtiéndose en simples receptores de estereotipos y carentes de conciencia histórica.

Finalmente, el arte como la política no fueron capaces de adaptarse a los grandes cambios, quedando sujetos a las diferentes formas de cultura de las grandes potencias. La fuerza de una identidad histórica que dio origen a un arte autónomo, no correspondió a un tiempo de creciente consumismo, desarrollo tecnológico y cansancio social; por lo cual, el arte cayó en un estado de crisis. Esto nos lleva a reflexionar, que si bien, el artista nunca ha dejado de estar relacionado con la política ni con su presente, quizás ese compromiso por acompañar a las nuevas luchas sociales y ofrecerles una representación de sí misma, deberían replantearse hoy en día, y cuestionar algunas tendencias artísticas que optan por el consumismo y el espectáculo.

En cuanto a las masas, al no tomar conciencia de este proceso, se configuraron bajo una identidad superficial y débil ante las exigencias del capitalismo. Nuestra sociedad del presente es testigo del inacabado proyecto modernizador; sin embargo, la complejidad de su cultura puede ser base para configurar alternativas a la conclusión de este proyecto. De ahí que, la experiencia estética es una amenaza de este orden, al ser una correspondencia de temporalidades contrarias, que en su apropiación estimula el despertar del juicio crítico del sujeto. Esta asociación entre el arte y la política, se explica porque ambos son formas de cultura, de ser sensibles y percibir los elementos que conforman la realidad de una sociedad.

La exposición de los elementos que conformaron esta asociación, nos permiten comprender la noción de modernidad, que olvida que la “tradicción de lo nuevo” tiene como estricto complemento la “novedad de la tradición”. Una corriente ideológica y estética, al ser repetitiva se cancela por su agotamiento institucional. En esta tesis se trató de comprender este fenómeno a través de cuestionarnos de ¿cuáles fueron los mecanismos que llevaron a la consumación del renacimiento de un arte? Y ¿cómo a través estas relaciones de poder, entre el arte y la política, constituyeron la realidad del mexicano? Y quizás, a partir de estas reflexiones, el siguiente paso sea construir estrategias que establezcan vías a la constitución de una identidad autónoma y que cree acciones revolucionarias.

El renacimiento del arte mexicano y su paralelo con la política, es una experiencia única e irreplicable, síntesis de elementos contradictorios y cuya esencia, trascendió espacios y tiempos. Fue un acontecimiento que hizo posible la renovación de los viejos valores liberales, y la homogenización de las masas bajo el proyecto nacionalista. Este proyecto consistió en la reconstrucción del sentido de cultura y de la conciencia histórica mexicana. En unas cuantas pinceladas, este fenómeno nos permite trazar lo visible y lo decible; donde la cultura, la producción de signos, las necesidades libertarias, adquieren un sentido histórico- social y su reconocimiento nos puede llevar a despertar de este “ensoñamiento”.

Aquello, que en su momento logró poner en crisis el aparato ideológico del Estado, y al mismo orden de la de vida; hoy cede ante la indiferencia y creciente expectativa del mercado. La posmodernidad consecuencia de la lógica progresista a través de la alta tecnificación, la biotecnología, la globalización son factores que explican nuestra situación actual: el desempleo, la afectación del medio ambiente, la creciente violencia, el saqueo de las economías subdesarrolladas, las grandes migraciones, la crisis de los llamados nacionalismos, el abandono de la militancia y la experiencia estética subordinada al mercado.

En estos tiempos de grandes conmemoraciones, de la reproducción de obras, la apertura de museos, del resguardo del patrimonio cultural, se presentan como estrategias para implantar un modo de existencia y mantener la hegemonía del poder. Este fenómeno estético y social, representó la aparición de las masas en el silencio de la institucionalización del gobierno posrevolucionario, que se consolidó en el poder hasta nuestro días. Por medio de esta experiencia, podemos construir una base que permita una revolución política como realización sensible de una humanidad común.

La unión arte y política, parte de las complejas causas históricas y de la tumultuosa realidad moderna; nos lleva a repensar de la política a través de la experiencia artística, no sólo como el conjunto de sucesos en la vida nacional, sino que explica el devenir, la condición y la sensibilidad natural de una sociedad. Finalmente, fuera de este cuadro, este fenómeno nos aporta insospechadas luces al problema de la política nacional y transnacional, en la urgente reivindicación de la figura del mexicano. Y así, más que arte y política, es en esta representación de "lo mexicano", donde radica la posibilidad de evadirnos de la inferioridad aplastante del ayer y el ahora.

Bibliografía

- Acevedo Esther (coord.) (2001). *Hacia otra historia del arte en México*. Vol. 3 México: CONACULTA.
- Azuela de la Cueva, Alicia (2005). *Arte y Poder*. México: El Colegio de Michoacán/ Fondo de Cultura Económica.
- Azuela, Alicia y Palacios, Guillermo (Coord.) (2009). *La mirada: mirada. Transculturalidad e imaginarios de México Revolucionario 1910- 1945*. México: El Colegio de México, UNAM.
- Baudelaire, Charles (1863). *El pintor de la vida moderna* Disponible en: <http://s3.amazonaws.com/lcp/qwerty/myfiles/ baudelaire.pdf> Fecha de consulta: 04-02-2012.
- Baudrillard, Jean (1995). *El crimen Perfecto* (trad. Joaquín Jordá.). Barcelona: Anagrama.
- Benjamín, Walter (2009). *Conceptos de filosofía de la historia*. La plata: Terramar.
- Berman, Marshall. (1999). *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*. Madrid: Siglo XXI.
- Bourdieu, Pierre (1995). *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama.
- Brunner, Anita (2009). *El viento que barrió México*. México: Instituto cultural de Aguascalientes.
- Buchenau, Jürgen (2007). *Plutarco Elías Calles and the Mexican revolution*. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield.
- Buck- Morss, Susan. (1995) *Dialéctica de la mirada: Walter Benjamín y la dialéctica de los pasajes*. Madrid: Gráficas Rógar.
- Bürger, Peter (1987). *Teoría de la Vanguardia*. Barcelona: Península.
- Caloca, Carrasco, Eloy (2003). *Recuento histórico del periodismo*. México: IPN
- Cano Andaluz, Aurora (2006). *La gestión presidencial de Plutarco Elías Calles: bibliografía y notas para su estudio*. México, D.F.: UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Biblioteca Nacional/Hemeroteca Nacional.
- Cardoza y Aragón, Luis (1991). *Tierra de belleza convulsiva*. (Comp. Alberto Enríquez Peña). México: El Nacional.

Cardoza y Aragón, Luis. (1974). *Pintura contemporánea de México*. México, D.F.: Ediciones Era.

Carrasco, Rafael. (1962). *La Prensa en México*. México: UNAM.

Cherem, Silva (2004). *Trozo y revelaciones entrevista diez artistas mexicanos* México: Fondo de cultura Económica.

Cimet, Esther, (1992). *Movimiento muralista mexicano. Ideología y producción*. México: UAM -Xochimilco.

Clemente Orozco, José (1996). *Autobiografía*. México: Era.

Collado, María del Carmen (2005). *Dwight W. Morrow: reencuentro y revolución en las relaciones entre México y Estados Unidos, 1927-1930* México: Fondo de Cultura Económica.

Corona, Carmen (Coord.) (1990). *Coloquio nacional de periodistas*. México: Publicaciones mexicanas periodismo.

Crow, Thomas (2002). *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*. (Trad. Joaquín Chamorro Mielke.) Madrid: Akal.

Curiel, Gustavo (1994). *“Arte, historia e identidad en América: visiones comparativas “Vol. 3*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.

Danly, Susan (2002). *Casa Mañana: the Morrow collection of Mexican popular arts*. Albuquerque: Published for the Mead Art Museum.

Danto, Arthur C. (1997). *El final del arte*. Disponible en: <http://www.ub.edu/procol/sites/default/files/EL-FINAL-DEL-ARTE-Por-Arthur-Danto.pdf> . Fecha de consulta: 12-03-2012.

Danto, Arthur C. (2005). *El abuso de la belleza: la estética y el concepto del arte* (trad. Carles Roche). Barcelona: Paidós.

Danto, Arthur C. (2005). *Estética después del fin del arte; (ed. Francisca Pérez Carreño)*, Boadilla del Monte: Antonio Machado Libros.

De la Vega, Mercedes (2011). *México y la invención del arte latinoamericano. 1910- 1950*, México: Secretaría de Relaciones Exteriores.

Debroise, Olivier (1984) *Figuras en el trópico, plástica mexicana, 1920-1940*. México: Océano.

Delpar, Helen (1992). *The Enormous Vogue of things Mexican: Cultural Relations between the United States and Mexico 1920-1935*. E.U.A: The University of Alabama.

El nacionalismo y el arte mexicano (IX Coloquio de Historia del Arte) México: Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM. 1986.

Foucault, Michael (2005). *Vigilar y Castigar*. México: Siglo XXI.

Foucault, Michel (1968). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. (Trad. Elsa Cecilia Frost) Argentina: Siglo XXI.

Foucault, Michel (1981). *Un diálogo sobre el Poder*. México: Alianza.

Foucault, Michel (1991). *Tecnologías del yo*, Paidós/ICE-UAB, Barcelona.

Foucault, Michel (1992) *El orden del discurso*. (Trad. Alberto González Troyano). Buenos Aires: Tusquets Editores.

Frisby, David (1992). *Fragmentos de la modernidad: teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamín*. Madrid: Visor.

García Canclini, Néstor (1990). *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.

Garduño, Ana (2010). *El poder del coleccionismo de arte: Alvar Carrillo Gil*. México: Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas.

Goldman, Shifra M. (1989). *Pintura mexicana contemporánea en tiempos de cambio*. México: IPN.

Goldman, Shifra M. (2008). *Perspectivas artísticas del continente americano: arte y cambio social en América Latina y Estados Unidos en el siglo XX*. México: UACM.

Gombrich, Ernst H. (2008). *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Disponible en: http://blogs.fad.unam.mx/asignatura/adriana_raggi/wp-content/uploads/2013/01/gombrich.pdf Fecha de consulta: 12-10-2011

González Mello, Renato (2008). *La máquina de pintar: Rivera, Orozco y la invención de un lenguaje, emblemas, trofeos y cadáveres*, México: UNAM, IIES.

González Mello, Renato (1998). *Orozco, Pintor evolucionario?* México: UNAM, Investigaciones Estéticas.

Guzmán, Xavier y Sánchez Alicia (1987). *Escritos de Carlos Mérida sobre arte: el muralismo* México: INBA.

Hauser, Arnold (1977). *Sociología del arte*. Barcelona: GUADARRAMA.

Hernán Gutiérrez y Gabriela Ibarra (1982). *Plutarco Elías calles y la prensa norteamericana: 1924-1929*. México: Secretaria de Hacienda y Crédito Público.

Jaimes, Héctor (2012) *Filosofía del muralismo mexicano: Orozco, Rivera y Siqueiros*. México: Plaza Y Valdés Editores.

Jaimes, Héctor (comp.) (2012). *Fundación del muralismo mexicano: textos inéditos de David Alfaro Siqueiros*. México: Siglo XXI.

Kant, Immanuel (2000). *Crítica de la razón pura* (tr. Manuel García Morente) México; Porrúa.

León de Palacios, Ana María (1975). *Plutarco Elías calles creador de instituciones*. México: Instituto Nacional de Administración Pública.

Lerner de Sheinbaum, Bertha y Ralsky de Cimet, Susan (1976). *El poder de los presidentes. Alcances y perspectivas (1910- 1973)*. México: Instituto Mexicano de Estudios Políticos.

Los Presidentes de México: discursos políticos (1910-1988) México, D.F.: El Colegio de México, 1988.

Lozano, Luis Martín (2000). *Arte Moderno de México. (1900-1950)*. México: Mandato Antiguo Colegio de San Ildefonso.

Macías, Carlos (selección de notas y prologo) (1988). *Pensamiento político y social: Antología, 1913-1936*. México: Fondo de Cultura Económica

Manrique, Jorge Alberto (2000). *Arte y artistas mexicanos del siglo XX*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Manrique, Jorge Alberto (2001). *Una visión del arte y de la historia*. Vol. 4. México: UNAM.

Medina-Navascués, Tere (2006). *Plutarco Elías Campuzano mal conocido como presidente Calles: reseña biográfica del hombre y su entorno*. México, D.F.: Ediciones B.

Memoria Congreso Internacional del Muralismo San Ildefonso Cuna del muralismo mexicano reflexiones historiográficas y artísticas México: CONACULTA, 1999.

Méndez Hernández, Justina Socorro (2005), *Propuesta de catalogación del semanario Revista de revistas. Publicaciones comprendidas de 1910 a 1940* México: Escuela Nacional de Antropología e Historia

Mereles de Ogarrío, Norma (2009). *Plutarco Elías Calles Fernando Torreblanca*. México: Miguel Ángel Porrúa

Micheli, Mario de (2002). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. (trad. Ángel Sánchez Gijón) Madrid: Alianza.

Monsiváis, Carlos (2010). *La cultura mexicana en el siglo XX*. México: El Colegio de México.

Muñoz, Blanca (2005). *Modelos culturales. Teoría sociopolítica de la cultura*. Antrhopo: México.

Novo, Salvador (coord.) (1974). *El periodismo en México 450 años de historia*. México: UNAM.

Oles, Jame y Ramírez, Fausto (2007). *Arte moderno de México* Colección André Blaisten México: UNAM.

Ortega y Gasset, José (1992). *La deshumanización del arte Velázquez-Goya*. México: Editorial Porrúa.

Paz, Octavio (2004). *El laberinto del Soledad. Posdata*. México: Fondo de Cultura Económica.

Pensamiento de México en los periódicos. México: Páginas editoriales. 1975.

Reyes Palma, Francisco (1994). *Frente a frente 1934-1938*. Edición facsimilar. México: Centro de estudios del movimiento obrero y socialista A C,

Salgado Andrade, Eva (2009) *¿Qué dicen los periódicos? Reflexiones y propuestas para el análisis de la prensa escrita*. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.

Sandoval Pérez, Margarito (1998). *Arte y folklore en Mexican Folkways*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas.

Schwartz, Jorge (comp.) (2002). *Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos*. México: Fondo de Cultura Económica.

Schmelz, Itala (2010). *Siqueiros el paisajista*. México: Museo de Arte Carrillo Gil.

Siqueiros, David Alfaro. (1945) *No hay más ruta que la nuestra*. México: SEP.

Vattimo Gianni (2000). *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Barcelona: Gedissa.

Vaughan, Mary K. (2001). *La política cultural en la Revolución: maestros, campesinos y escuelas en México, 1930-1940*. México: Fondo de Cultura Económica.

Velasco Valdés, Miguel (1995). *Historia del periodismo mexicano (apuntes)*. México: Porrúa.

Zermeño, Guillermo (2002). *La cultura moderna de la historia: una aproximación teórica e historiográfica*. México: El Colegio de México, Centro de Estudios Histórico.

Artículos y Capítulos.

Azuela, Alicia (1994). "Public Art, Meyer Schapiro and Mexican Muralism" en Oxford Art Journal, Vol. 17, No. 1, Meyer Schapiro, pp. 55-59, Oxford University Press Stable. Disponible en <http://www.jstor.org/stable/1360475>. Fecha de consulta: 03/07/2014.

Brunner, José Joaquín (1996). "Tradicionalismos y modernidad en la cultura latinoamericana", Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Disponible en: <http://201.147.150.252:8080/xmlui/bitstream/handle/123456789/1365/301-333.pdf?sequence=1> Fecha de consulta: 25-03-2013.

Burkholder de la Rosa, Arno (2009). "El periódico que llegó a la vida nacional. Los primeros años del diario Excélsior (1916-1932)" Historia Mexicana, vol. LVIII, núm. 4, abril-junio, pp. 1369-1418, El Colegio de México. México Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=60015959003>. Fecha de consulta: 13-08-2013

Coleby, Nicola (1999). "El temprano muralismo posrevolucionario ¿Ruptura o continuidad?", en Memoria Congreso Internacional del Muralismo, México, UNAM, Conaculta, pp. 15-38. Disponible en: <http://artemex.files.wordpress.com/2010/12/lectura-2-nicole-coleby.pdf>. Fecha de consulta: 13-11-2012.

Cordero, Karen (1991). "Ensueños artísticos: tres estrategias plásticas para configurar la modernidad en México (1920-1930)", en Modernidad y Modernización en el arte mexicano 1920-1960, Catálogo de la Exposición en el Museo Nacional de Arte, México, INBA, pp. 53-66. Disponible en: <http://artemex.files.wordpress.com/2010/12/lectura-6-karen-cordero.pdf> Fecha de consulta: 13-11-2012.

Cosío Villegas, Daniel (1947). "La crisis de México", en Cuadernos Americanos. Vol. XXXII, marzo-abril, pp. 29-51. Disponible en: http://www.editor.pbsiar.com/upload/PDF/crisis_en_mexico.pdf Fecha de consulta: 16-02-2013.

Del Conde, Teresa (1999). "La aparición de la Ruptura", Un siglo de arte mexicano. 1900-2000, México, Américo Arte Editores, Conaculta/INBA, pp.187-212. Disponible en: <http://museoamparo.com/documentos/lectura-10-la-aparicion-de-la-ruptura.pdf> Fecha de consulta: 07-11-2012.

Delpar, Helen (1988). "Frank Tannenbaum: The Making of a Mexicanist, 1914-1933" en *The Americas*, Vol. 45, No. 2 p. 153-171, Academy of American Franciscan. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/1006782> .Fecha de consulta: 20/06/2014

Echeverría Bolívar (2003). "Arte y utopía. Introducción a: Walter Benjamín, La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". Disponible en: <http://www.bolivare.unam.mx/ensayos.html> Fecha de consulta: 31-10-2012

Echeverría, Bolívar (1991). "Modernidad y capitalismo (15 tesis)". Disponible en: <http://www.bolivare.unam.mx/ensayos/De%20la%20academia%20a%20la%20bohemia.pdf>. Fecha de consulta: 25-09-12

Echeverría, Bolívar. "De la Academia a la Bohemia y más allá" Disponible en: <http://www.bolivare.unam.mx/ensayos/De%20la%20academia%20a%20la%20bohemia.pdf>. Fecha de consulta: 20-09-12

Echeverría, Bolívar. "La modernidad "americana" (claves para su comprensión)" Disponible en: <http://www.bolivare.unam.mx/ensayos/De%20la%20academia%20a%20la%20bohemia.pdf>. Fecha de consulta: 21-11-12

Echeverría. Bolívar (2008). "Seminario La modernidad: versiones y dimensiones: Modernidad y anti-modernidad: el caso de México". Disponible en: <http://www.bolivare.unam.mx/ensayos/De%20la%20academia%20a%20la%20bohemia.pdf>. Fecha de consulta: 23-09-12

Eder, Rita (1982). "La ruptura con el muralismo y la pintura mexicana en los años cincuenta". Disponible en: artemex.files.wordpress.com/.../lectura-9-ruptura-con-el-muralismo.pdf. Fecha de consulta: 09-10-12

Furió, Vicent (1999). "Gombrich y la sociología del arte". Disponible en: <http://maestriadicom.org/articulos/gombrich-y-la-sociologia-del-arte/> Fecha de consulta: 05-10-12

Gadamer, Hans- Georg (2002). “¿Qué es la verdad?” en *Verdad y método II*. Salamanca. Pp. 51-63

Garduño, Ana (2007). “Lo privado y lo público: la Sociedad de Arte Moderno y la fundación del Museo Nacional de Artes Plásticas” Disponible en: <http://discursovisual.cenart.gob.mx/dvwebne08/agora/agoanagar.htm> Fecha de consulta: 05-10-12.

Guasch, Anna María (2008). “La belleza entre lo político, lo ético y lo cultural .El retorno de la belleza según Arthur C. Danto”. Disponible en: annamariaguasch.net/pdf/MATERIA.pdf. Fecha de consulta 29-02-12

Habermas, Jürgen (1998). “La modernidad un proyecto incompleto” en *Revista Punto de Vista No 21*. Buenos Aires. Disponible en: <http://es.scribd.com/doc/220320346/76909611-Habermas-Jurgen-La-Modernidad-Un-Proyecto-Incompleto-pdf> Fecha de consulta: 20- 06- 2012.

Huysen, Andreas (2006). “Hacia lo posmoderno” en *Después de la gran división*. Disponible en: <http://catedraepistemologia.files.wordpress.com/2011/05/huysen-andreas-despues-de-la-gran-division.pdf> Fecha de consulta: 20-02-2014

Lempérière, Annick (1995). “Los dos centenarios de la independencia mexicana (1910-1921): de la historia patria”, *Historia mexicana*, Vol. 45, Nº. 2, pp. 317-35 Disponible en: <http://artemex.files.wordpress.com/2010/12/lectura-1-lemperiere-rep1.pdf> Fecha de Consulta: 10-11-2012.

López, Alves Fernando (2011). “Los caminos de la modernidad: comparando a Europa y Estados Unidos con América Latina”. *América Latina Hoy*, Abril-Sin mes, 51-77 Disponible en: <http://www.redalyc.org/pdf/308/30818683003.pdf>. Fecha de consulta: 20-03-2013.

López, Rick A. (2006). “The Noche Mexican and the exhibition of popular arts: two ways of exalting indianness” *Duke University Press* Disponible en: https://www.amherst.edu/system/files/Lopez%2520PopularArts_Noche_Mex.pdf Fecha de Consulta: 09-05- 2014.

López, Rick, A. (2013). “Anita Brenner and th Jewish Roots of Mexico’s postrevolutionary national identity”, *Open borders to a Revolution*, Smithsonian Institution Scholarly Press, Washington, pp. 123- 130. Disponible en: <https://www.amherst.edu/system/files/Lopez%2520Brenner%2520Jewish%2520Rots.pdf> Fecha de consulta: 10-05-2014.

Mariátegui, José Carlos (1925). "El Artista y la Época": Disponible en: www.archivochile.com/Ideas_Autores/mariategui_jc/s/Tomo6.pdf Fecha de consulta: 07-10-12.

Méndez y Berrueta, Luis Humberto (2011). "Modernidad subordinada y Estado híbrido en México". *El Cotidiano*, 67-77. Disponible en: <http://www.redalyc.org/pdf/325/32520935008.pdf> Fecha de consulta: 20-03-2013.

Mewburn, Charity (1998). "Oil, Art and politics. The Feminization of Mexico" Disponible en: <http://redalyc.uaemex.mx/pdf/369/36907203.pdf> Fecha de consulta: 05-10-12

Molina, Carlos (2005). "Fernando Gamboa y su particular versión de México" pp. 117- 144 Disponible en http://www.analesiie.unam.mx/pdf/87_117-143.pdf Fecha de consulta: 23-09-2012.

Ortiz, Renato (2000). "América Latina: De la modernidad incompleta a la modernidad mundo". En la Revista Nueva Sociedad (marzo- abril) Disponible en: http://www.nuso.org/upload/articulos/2838_1.pdf Fecha de consulta 02-04-2013

Pérez Monfort, Ricardo. "Un nacionalismo sin nación aparente (la fabricación de lo típico 1920- 1950)". Disponible en: <http://redalyc.uaemex.mx/pdf/267/26701210.pdf> Fecha de consulta: 05-10-12

Prada, Martín Juan (2001). "La apropiación posmoderna arte práctica apropiacionista. Teoría de la posmodernidad". Disponible en: <http://books.google.es/books?id=ZvcjDipWcQMC> Fecha de consulta: 08-02-12

Prieto González, José Manuel (2011). "El estridentismo mexicano y su construcción de la ciudad moderna a través de la poesía y la pintura". Disponible en: <http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-398.htm> Fecha de consulta: 17-09-12

Reyes Palma, Francisco (1994). "Polos culturales y escuelas nacionales: el experimento mexicano, 1940-1953". Disponible en: <http://artemex.files.wordpress.com/2010/12/lectura-8-polos-culturales-y-escuelas-nacionales.pdf> Fecha de consulta: 05-10-12

Reyes Palma, Francisco (1994). "Arte funcional y vanguardia (1921-1952)", en "Modernidad y modernización en el arte mexicano". Disponible en: <http://artemex.files.wordpress.com/2010/12/lectura-7-arte-funcional-y-vanguardia.pdf> Fecha de consulta: 05-10-12

Rodríguez Prampolini, Ida (1964). "Dos conceptos de arte revolucionario" EN Revista Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional

Autónoma de México. Disponible en: http://www.analesiie.unam.mx/pdf/33_67-82.pdf Fecha de Consulta: 12-02-2013.

Rodríguez, Cascante Francisco (2002). "Hibridación y heterogeneidad en la modernidad latinoamericana: la perspectiva de los estudios culturales" Disponible en: http://www.researchgate.net/publication/26494030_Hibridacin_y_heterogeneidad_en_la_modernidad_latinoamericana_la_perspectiva_de_los_estudios_culturales.

Salcedo. Antonio (2002) "Irrupción y continuidad de las vanguardias latinoamericanas". Disponible en: <http://www.unizar.es/artigrama/pdf/17/2monografico/03.pdf> Fecha de consulta: 26-11-2012.

Sarlo Beatriz. (2003) "Una Modernidad Periférica Buenos Aires 1920 y 1930". Disponible en: <http://es.scribd.com/doc/37368515/Sarlo-Beatriz-Una-Modernidad-periferica> Fecha de consulta 20-03-2013.

Sigmund Freud (1930). *El malestar en la cultura*. Disponible en: http://www.ucm.es/info/socvi/Aina/componentes/COMUNCULTURA/09FREUD_EI_malestarenlacultura.pdf Fecha de consulta: 15-01-12.

Tenorio, Mauricio (1991). "Viejos gringos: radicales norteamericanos en los años treinta y su visión de México", Stanford University, Disponible en: <http://secuencia.mora.edu.mx/index.php/Secuencia/article/view/5042/4053> Fecha de Consulta: 13-02-2014.

Vela, Arqueles. (1926). "El café de nadie". Disponible en: <http://artemex.files.wordpress.com/2010/12/lectura-5-el-cafc3a9-de-nadie.pdf> Fecha de consulta: 18-08-2012.

Vespucio, Guido. (2010). "Despertar del sueño: Walter Benjamín y el problema del shock". Disponible en: redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/396/39617525011.pdf. Fecha de consulta: 05-03-12.

Hemerografía

Hemeroteca Nacional. Fondo histórico de revistas:

Revista de Revistas (1929-1933)

Mexican Folkways (1927-1932)

FORMA (1926-1928)

Frente a Frente (1934-1938)

Hemeroteca Nacional. Fondo histórico de periódicos nacionales

El Nacional (1929-1932)

Hemeroteca Miguel Lerdo de Tejada

El nacional (1930-1935, 1939-1940)

Revista de Revistas (1929-1933, 1939-1940)